



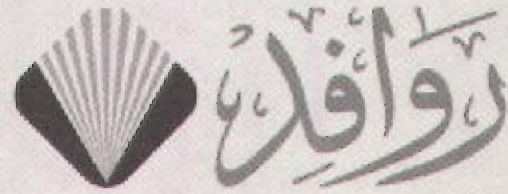
الخط العربي وحدود المصطلح الفني

دكتور إدهام محمد حنش

لوحة الفلاف:
من إنجاز الخطاط التونسي
عمر الجملي

دكتور إدهام محمد حنش

من مواليد الموصل بالعراق عام ١٩٦١، حاصل على الدكتوراه في التراث العلمي لفن الخط العربي، أستاذ جامعي، يعمل رئيساً للقسم الأكاديمي بكلية الفنون والعمارة الإسلامية بجامعة البلقاء التطبيقية بالأردن. صدر له عدد من المؤلفات منها: "الخط العربي وإشكالية النقد الفني" (١٩٩٠)، و "الخط العربي ومكانته الفنية المعاصرة" (١٩٩٢)، و "الخط العربي في الموصل" (١٩٩٦)، و "الأنامل والأثر: سيرة فنية للخطاط هاشم البغدادي" (١٩٩٧)، و "الخط العربي في الوثائق العثمانية" (١٩٩٨)، و "الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني" (٢٠٠٧)، و "طبقات الخطاطين" (٢٠٠٧).



نهر متعدد... متجدد

مشروع فكري وثقافي وأدبي يهدف إلى الإسهام النوعي في إثراء المحيط الفكري والأدبي والثقافي بإصدارات دورية وبرامج تدريبية وفق رؤية وسطية تدرك الواقع وتستشرف المستقبل



وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
قطاع الشؤون الثقافية
إدارة الثقافة الإسلامية

ص. ب: 13 الصفاة، رمز بريدي: 13001 دولة الكويت

الهاتف: (00965)22487106 - فاكس: (00965)22468134

البريد الإلكتروني: rawafed@islam.gov.kw

تم طبع هذا الكتاب في هذه السلسلة للمرة الأولى،
ولا يجوز إعادة طبعه أو طبع أجزاء منه بأية وسيلة إلكترونية أو غير
ذلك إلا بعد الحصول على موافقة خطية من الناشر.

الطبعة الأولى - دولة الكويت
يناير 2008 / محرم 1429

الآراء المنشورة في هذه السلسلة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة

كافة الحقوق محفوظة للناشر
وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية
الموقع الإلكتروني للوزارة: www.islam.gov.kw

تم الحفظ والتسجيل بمكتبة الكويت الوطنية

رقم الإيداع: 446 / 2007

ردمك: 978-99906-664-7-2

فهرس المحتويات

٧ - تصدير

١٥ - مقدمة

٢٢ الفصل الأول

المصطلح الفني في الخط العربي

٦٥ الفصل الثاني

الخط الكوفي وحدود المصطلح الفني

١٠٧ الفصل الثالث

الخط البديع المنسوب وحدود المصطلح الفني

١٢٧ الفصل الرابع

مدرسية الخط العربي وحدود المصطلح الفني

١٥٧ المصادر والمراجع

١٧٧ الأشكال



تقریر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين.

تمثل الفنون الإسلامية روح التفاعل بين عقيدة المسلم ورؤيته وما تجسده عبقريته الفنية في شكل خطوط وزخارف وعمارة وإيقاع وكلمة، وهي ثمرة التواصل بين ذاته وحركة الكون من حوله في مختلف أحواله النفسية والوجدانية.

وقد جاءت تلك الفنون عاكسة للتطورات الحضارية التي عرفتھا البيئة الإسلامية، حاملة لآثار التنوع الثقافي والاجتماعي في مختلف أقطار العالم الإسلامي، في شبه الجزيرة العربية وفي مصر والشام وفارس والأندلس وغيرها من بلاد المسلمين.

وظل الاهتمام بالفنون الإسلامية من اختصاص الدوائر الاستشرافية ومحبي تلك الفنون في العالم العربي والإسلامي، إلى أن تم الوعي بضرورة إيجاد مؤسسات قادرة على النهوض بمهام التعريف بتلك الفنون والدعوة إلى صيانتها والاعتناء بها، وتطويرها لتظل مواكبة لمختلف التحولات الاجتماعية والثقافية والفنية.

وقد كان قطاع الشؤون الثقافية بوزارة الأوقاف بدولة الكويت مدركا لأهمية الفنون الإسلامية ودورها في التعريف بخصائص الحضارة الإسلامية وما يكمن خلفها من رؤى وأفكار تكشف عن حيوية الفكر الإسلامي وثقافته، وتبرز عطاء المسلمين المتجدد في ميدان يتواصل حوله الناس من مختلف العقائد والأديان والأجناس ليكتشفوا فيه جوانب إنسانية تمنحهم القدرة على التوازن في الرؤية وإطلاق الأحكام، وتعطيهم فرصا أكثر للتواصل والحوار الحضاري بعيدا عن لغة الإقصاء والتهميش والتجاهل.

فبادر إلى إنشاء «مركز الكويت للفنون الإسلامية» بمسجد الدولة الكبير، ووضع له برنامجا حافلا بالغايات التعريفية بالفنون الإسلامية وتبيئتها داخل الفضاء الثقافي والاجتماعي الكويتي،

واتخذ لذلك فعاليات عديدة، منها إنجازه للمؤتمر والمعرض السنويين للفنون الإسلامية الذي أضحى تقليدا سنويا يؤمه العديد من رواد الفنون والمؤسسات المهتمة وعموم المثقفين والجمهور، ومنها المعارض السنوية للفنون الإسلامية، ومنها المسابقات العديدة للخط العربي للكبار والأطفال، وذلك كله من أجل إبراز أهمية تلك الفنون في تهذيب الذوق وتنمية المواهب وتشكيل الرؤية الاعتدالية المتوازنة للوجود والحياة والمجتمع، وتهيئة الفضاء المناسب للتواصل مع المختصين وذوي الخبرة والمهتمين بالفنون الإسلامية.

وتساوقا مع تلك الأهداف، فإن قطاع الشؤون الثقافية يفرد العدد الثالث من إصدارات «إسهام»، ضمن مشروع «روافد» الفكري والثقافي والأدبي، لفن الخط العربي، وذلك بنشر كتاب: «الخط العربي وحدود المصطلح الفني» للباحث المتخصص الدكتور إدهام محمد حنش.

لقد غلب على ساحة الفنون الإسلامية التعامل مع فن الخط باعتباره ممارسة تطبيقية تكشف عن جماليات الخط العربي وثرائه التشكيلي من خلال الإمكانيات العديدة التي تتيحها أنواع الخط العربي المعروفة، مع تلويناتها المحلية بالشرق والمغرب والأندلس وإيران...

لكن هذه الصورة المهيمنة لا ينبغي أن توقع في الغفلة عن حقيقة جوهرية، وهي أن الاشتغال بالخط العربي يتجاوز حدود الممارسة التطبيقية ليشكل علما له أسسه النظرية ومصطلحاته العلمية ومناهج دراسته الموزعة بين المنهج التاريخي والمنهج الوصفي والمنهجي المقارناتي...

ومعلوم أن فن الخط ليس ممارسة فنية فقط، بل هو فن له أصوله وضوابطه، ومصطلحاته ومفاهيمه، وله تاريخ طويل من الإبداع والتجديد والتطوير، ولا بد أن يكون المطلع على اللوحات الفنية

الخطية متشعبا بثقافة معرفية تغذي ثقافته البصرية وتوجهها نحو القبض على الدلالات العميقة للعمل الفني، وإلا سيبقى تأمله في اللوحة انطباعيا جملة وتفصيلا.

ومن ثم، فإن الإقدام على نشر هذا الكتاب هو دعوة إلى أن ترافق الممارسة الفنية الخطية ثقافة معرفية تحدد المفاهيم وتجلي أبعاد المصطلحات، وتزيل التداخل والاضطراب في عملية الفهم والتلقي في ميدان الخط العربي.

وإذا كانت الدراسات الهادفة إلى إلقاء ضوء الاهتمام والمعالجة على هذا الجانب نادرة وعزيزة، فإن كتاب «الخط العربي وحدود المصطلح الفني» للدكتور إدهام محمد حنش، يأتي ليكون لبنة منهجية في هذا البناء النظري المتكامل لعلم الخط العربي. ولعل هذه الغاية هي التي حكمت بناء فصوله ومباحثه، فجاءت عبارة عن «حفريات» مصطلحية تفسيرية في تراث الخط العربي، ممثلا في مصنفات رواده، لاستخلاص بنية متكاملة من المفاهيم والمصطلحات الفنية، وتحديد دلالاتها، نشأة وتطورا، وإبراز الخصائص المميزة لكل اتجاه تشكيلي أو مدرسة فنية.

وقد وفق الكاتب في هذا الاتجاه، فجاء بحثه متكاملا من حيث تناوله لأهم المصطلحات الفنية في ميدان الخط العربي، متماسكا من حيث فصوله، مدعوما بمرجعية متخصصة تكشف عن إحاطة الكاتب بموضوعه إحاطة معرفية ومنهجية دقيقة.

والأمل معقود على أن يكون البحث لبنة في بناء متكامل رفع قواعده قطاع الشؤون الثقافية، تعريفا بمختلف مجالات الثقافة الإسلامية، وتحفيزا على رعايتها، وسعيا إلى إحداث حركة فكرية مسهمة في تطويرها وفعاليتها.

ويسعد قطاع الشؤون الثقافية بوزارة الأوقاف والشؤون

الإسلامية بدولة الكويت أن يقدم هذا الكتاب إلى القارئ ليسهم في تحقيق الغايات الآتية:

- التذكير بأهمية الفنون في الثقافة الإسلامية.
- إبراز الجهود المنهجية الرامية إلى التأصيل العلمي والمصطلحي لمفردات الفنون الإسلامية، بما فيها الخط العربي.
- إبراز دور قطاع الشؤون الثقافية في رعاية الفنون الإسلامية، و«تبيئة» الاهتمام بها داخل المجتمع الكويتي وسائر المجتمعات العربية والإسلامية.

إن الفنون الإسلامية، من خط وزخرفة وعمارة وغيرها...، تمثل ميدانا خصباً للتواصل الحضاري بين الشعوب والحضارات، وهي نافذة لتطلع الأمم الأخرى، من خلالها، على عطاء الحضارة الإسلامية في مستوى الجماليات والقيم الفنية، وبقدر ما يكون الإسهام فعالاً في هذا الاتجاه، تكون المؤسسات الإسلامية المهتمة بالشأن الثقافي قد ضمنت بناء جسر للتواصل الثقافي والحوار الحضاري مع غيرها من المؤسسات والحضارات، وفي ذلك رسم لمساحات جديدة وأفاق رحبة محتاجة إلى من يرتادها من أهل الاختصاص والخبرة إبلاغاً لرسالة الإسلام، ورسماً لملامح حضارته الإنسانية.

وعلى الله قصد السبيل...

* قال الإمام إسماعيل المزني (ت ٢٦٤ هـ / ٨٧٨ م)، وهو من تلاميذ الإمام الشافعي (ت ٢٠٤ هـ / ٨١٩ م): قرأت كتاب (الرسالة)، وهو من تأليف الإمام الشافعي، على الإمام الشافعي، نفسه، ثمانين مرة، فما من مرة إلاّ وكان (الشافعي) يقف على خطأ .. فقال الشافعي: هيه !! أي حسبك وآكف .. أبى الله أن يكون كتابٌ صحيحاً إلاّ كتابه.

* كتب القاضي الفاضل (ت ٥٩٦ هـ / ١٢٠٠ م) وزير صلاح الدين الأيوبي إلى العماد الأصفهاني (ت ٥٩٧ هـ / ١٢٠١ م)، وكان الإثنان من أئمة الكتاب في عصرهما، كتاباً منه: إنه قد وقع لي شيء، وما أدري أوقع لك أم لا، وها أنا أخبرك به، ذلك: إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.



مقدمة

تصنّف المعرفة العربية الإسلامية دراسة (الخط العربي) تصنيفات علمية ومنهجية عديدة: لغوية وقرائية وتاريخية وفنية وغيرها.. أخذت مكاناً خاصاً في دوحات شجرة هذه المعرفة، تحت عنوان رئيس أسماء المصنفون العرب والمسلمون: (العلوم الخطية).

وإذ تتراوح هذه العلوم الخطية العربية، بحسب بعض هؤلاء المصنفين، بين كفايات الصناعة والإملاء والآداب في مجالات الخط العربي المختلفة.. فإن الذي تجب الإشارة إليه هنا، وبالضرورة العلمية والمنهجية، هو أن هذه المعرفة العربية الإسلامية قد عنيت أيضاً، بشكل خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية / فنية تنطلق من (حقيقة الخط) المتمثلة في كونه صورة أو شكلاً فحسب، وتهدف إلى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ "علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه"، وهو العلم الذي يغلب على تسميته اليوم: (فن الخط) أو (الخطاطة) ..

ويقصد بهذا المصطلح: (الكتابة الخطية . لا الإنشائية . العربية) على وجه الحصر المعرفي والتدقيق العلمي، بقصد المنجاة، ربما، من التعميم الدلالي الذي قد يأخذه مفهوم (علم الكتابة العربية) الذي يتضمن كل تلك العلوم الخطية المتعلقة باللغة والقراءات القرآنية وفن الخط وغير ذلك، على غرار التعميم الذي يأخذه العلم العام والحديث للغة Linguistics في استيعابه لعلوم الكتابة والصوت والصرف والنحو والمعنى والدلالة وغير ذلك مما يتعلق باللغة الطبيعية ونشاطها الإنساني الصناعي.

وإذا ما حاولنا استبيان المنطلقات والأسس والشروط العلمية والمنهجية للبحث في مثل هذا المجال.. فلعل أفضل الدراسات التي تتعلق بفن الخط عموماً، وفن الخط العربي خصوصاً، وأدقها علمية.. هي تلك الدراسات التي تنطلق من مفهوم واضح ومحدد للـ (الخط) .. ذلك لأنه مفهوم منشطر الدلالة، متعدد المعاني والاتجاهات التي

تفتح طريق البحث صوب أكثر من مجال معرفي، وقد تحدث بينها تداخلات معرفية تؤدي إلى تجاذب البحث لدراسته بين أكثر من مجال، كما هو حاصل في أغلب دراسات الخط العربي، في تجاذبها بين المجالين المعرفيين: اللغة والفن. ولا شك في أهمية اعتماد هذه الدراسات منهجاً علمياً مناسباً، لإتمام الفائدة وضمان النتيجة.

وإذا كان بالإمكان، في هذا السياق، القول بأن الدراسة العلمية لـ (الخط) تتطرق، مفهوماً، من كون الخط Script هو شكل أو صورة الكتابة Writing.. وتلتزم، منهجياً، المنهج المورفولوجي Morphology الذي يعنى، أساساً، بدراسة الشكل Form.. فإن ما يمكن قوله، في السياق ذاته، هو: أن البحث في المصطلح، بوصفه العلامة الإسمية والمحتوى الدلالي للموضوع، يصب في.. أو يتواصل مع البحث في النظرية المعرفية، بشكل مباشر ومستقيم، إذا لم نقل بأن هذا البحث المصطلحي هو البحث المعرفي نفسه تماماً.. أي: يمكن القول، في تواصل هذا السياق، بأن دراسة المصطلح الفني للخط العربي يصب في صلب النظرية الجمالية لفن الخط العربي، بوصفها عنصراً عضوياً أصيلاً في المعرفة الخطية العربية العامة.

ولاشك في أن الحدود اللغوية والمعرفية لهذا المصطلح تمثل الأساس المنهجي الأهم لدراسة نظريته الجمالية والفنية والدلالية، ولذلك سعى جهدنا البحثي المتواضع هنا إلى مقارنة وبعض موضوعات الخط العربي الإشكالية عبر هذه الرؤية وهذا المنهج لتأصيل هذه الموضوعات على أسسها الحقانية الأولى من المعرفة العربية الإسلامية.

وكانت موضوعات الأصل التاريخي للخط العربي ونشأته الفنية والوظيفية، وما رافق تطوره في هذا السياق من الصيرورة المعرفية النوعية لهذا الخط على أصعدة القيمة والفن والوظيفة، وما نتج عن ذلك كله من إشكاليات مفهومية أضرت معرفياً بأصالة هذا الفن

العربي الإسلامي وحيويته الإبداعية الخالصة.. هي الموضوعات الرئيسية لهذا الكتاب الذي يمكن اعتباره مراجعة نقدية - معرفية، تقوم، منهجياً، على الاستقراء والدراسة والتحليل، وتعمل، وظيفياً، على حل إشكاليات هذا المصطلح الفني المفهومية من خلال بيان حدوده المعرفية التي تؤسس للإطار المعرفي العام لفن الخط العربي، وتهدف إلى تأصيل نظرياته التأريخية والجمالية والفنية والوظيفية والدلالية.

وحاولنا، عبر صفحات هذا الكتاب، تلمس هذه الموضوعات كلها، بشكل منتخب، في فقه المصطلح الفني للخط العربي، بوجه عام، ومرجعياته المعرفية لبيان طبيعة وحدود مصطلحات أساسية ورئيسية في المعرفة الخطية العربية مثل: الخط الكوفي، والخط المنسوب، والمدرسية/الأسلوبية الخطية، والإبداعية الفنية التي تميز الخطاطين عن سواهم من أهل الخط والكتابة العربية.

وختاماً، يمكن أن نقول بأن هذا الكتاب حاول الجمع بين تأريخ الخط العربي وفنه، في منهج وسط بين التحليل والتركيب على نحو تتحقق فيه أصول البحث العلمي الرصين، بدرجة منهجية محمودة.

الدكتور

إدهام محمد حنش

الفصل الأول

المصطلح الفني
في
النخط العربي



فقه المصطلح الفني في الخط العربي

١ - مقدمة:

على الرغم من المساحة المعرفية، الواسعة نسبياً، التي أخذتها موضوعات (الخط العربي) اللغوية، والتاريخية، والآثارية، والوظيفية، وغيرها في الدراسات العربية والأجنبية المتعلقة، بشكل مباشر أو غير مباشر، بهذا الخط، لم تكن أي من هذه الدراسات بموضوع (المصطلح الفني في الخط العربي) عناية خاصة ومقصودة.

وإذا كانت مثل هذه العناية قد توفرت في بعض هذه الدراسات، فلم تكن إلا عناية عارضة قليلة في حواشي موضوعاتها اللغوية، والتاريخية، والآثارية، والوظيفية، والفنية.. وفي هوامشها، دون متونها التي لم يكن هذا المصطلح فيها البتة موضوعاً رئيساً من موضوعاتها.

ولذا، فقد ظل هذا (المصطلح الفني) بعيداً عن البحث الجاد والوافي.

ونحاول، في هذا البحث المتواضع، تلمس الطريق إلى فقه المصطلح الفني في الخط العربي عبر منهج استقرائي - نقدي يحاول أن يستطلع كل معلومة عن الموضوع، ويوظفها في بناء رؤية معرفية كلية ومتكاملة عنه، بقصد رسم حدود هذا الموضوع العامة، دون تفاصيله العلمية الدقيقة التي تقوم على شرح (ألفاظ / أسماء / مصطلحات) هذا الموضوع، ليظل هذا البحث المتواضع هادفاً إلى الإحاطة، ليس أكثر، بموضوع المصطلح الفني الخاص بهذا الخط، وأهميته، ومكانته في المعرفة الخطية بخاصة، والمعرفة العربية الإسلامية بعامة.

٢ - تحديدات أساسية:

يمكن القول إنَّ أغلب جهود البحث الحديثة والمعاصرة في (فن الخط العربي)، يتجاوز تحديد مفهوم هذا (الخط) الى مفهوم (الكتابة) منطلقاً لدراسته.. أو ان بعض هذه الجهود البحثية تتحو - على الاقل - منحى التداخل بين مفهومي (الكتابة) و (الخط) في عملها الذي يفترض أن يكون، من الناحية العلمية، ذا رؤية واضحة ومنهج محدد في دراسة كل من (الكتابة) و (الخط).

ولعل هذا التجاوز أو التداخل كان ناشئاً من الاعتقاد بصحة توصيف (الكتابة) بأنها الحقل أو المجال المعرفي الأوسع لـ (الخط).. يحده في تعريفه، ويتضمنه في مفهومه، ويستوعبه في دراسته.

ولكن هذا التوصيف لا يمنع دراسة (الخط) من الوقوع، عادة، في ملابسات الخروج المنهجي والمعرفي عن حقل أو مجال الاختصاص الادق الخاص به، على الرغم من أن الركون البحثي إلى علاقة (الخط) الطبيعية والمتطورة بـ (الكتابة) هو الأساس الاول لتحديد مفهوم (الخط) الذي ينطلق من رؤية دقيقة له تستند إلى ما أسماه البعض: (حقيقة الخط)^(١) أو (نفس الخط)^(٢).. وليس إلى أي شيء آخر من الخط أو مما له علاقة به كالكتابة وغيرها، وتؤسس على هذا المفهوم، في قاعدة منهجية أصيلة، (المصطلح) المعرفي النوعي لهذا (الخط).

٢ - ١: مفهوم الكتابة:

ولكن هذا لا يمنع أو يفني، بأي حال من الأحوال، عن بسط معنى (الكتابة) والتعريف بمفهومها عند دراسة (الخط)، ليس لكونها أصلاً لغوياً ومعرفياً للـ (الخط)، فحسب، بل ولأن ثمة علاقة ترادف لغوي ودلالي جوهرية بين الإثنين، تجمعهما معاً.. وتميزهما بعضاً عن بعض، في الوقت نفسه.

فالمعنى اللغوي العام لـ (كتابة - المصدر الأساس للفعل الثلاثي: كَتَبَ) يتوفر أصلاً على معنى الخط ضمن ما يتوفر عليه، فعل (كتب) اللغوي، ومشتقاته الصرفية العديدة من الأفعال (كاتب / تكاتب / اكتب / استكتب) .. ومن الأسماء (كتاب / كاتب / اكتاب / كتائب / مكتب / مكتبة / مكتوب) من المعاني اللغوية التي كانت قد اخذت مكانها في الاسلووية العربية، وما تزال تتواصل وتتمو إلى اليوم .. حتى انه لا يكاد معجم لغوي واحد - قديماً كان ام حديثاً أو معاصراً - ان يخلو بالضرورة من مادة الـ (كتابة) ومعانيها العديدة هذه. وقد أحاط أحدث هذه المعاجم اللغوية العربية المعاصرة الرصينة والمسؤولة، وهو (المعجم العربي الأساسي)^(٣) الذي أعدته جماعة من كبار اللغويين العرب المعاصرين بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بأغلب المعاني الحية التي كانت المعاجم كلها قد احتوتها، فضلاً عن إحاطته بالتطور المعنوي والدلالي للبنى الصرفية المستحدثة لـ (كتب)، فعلية واسمية، حتى الوقت الحاضر.

ولعل من أهم هذه المعاني اللغوية: النسخ / التأليف / المراسلة / العقد / التسجيل / القضاء / الغرض / الجمع / التهيئة / المشاركة / التبرع / المساهمة / الانتساخ / الإملاء / الحرفة / الوظيفة / المؤسسة / الآلة / وغيرها .

ولاشك في أن هذه المعاني اللغوية هي شرط من شروط التعريف بـ (الكتابة) وركن من اركان مفهومها اللغوي العام الذي لا يختلف فيه التصور المعرفي العربي الاسلامي عن الرأي العلمي المعاصر^(٤) في كون (الكتابة) مظهراً بصرياً من مظاهر اللغة، وظيفته الاساس: تمثيل ألفاظها، والتعبير عن معانيها، بأشكال رمزية، تفيد الاستدلال على الاشياء في الوجود .

ويتوفر التراث المعرفي (اللغوي / الدلالي) العربي على مفاهيم أخرى مترادف مفهوم (الكتابة) البصري - الرمزي، في معناه وطبيعته ووظيفته .

ولعل من أهم هذه المفاهيم^(٥): (الكتاب)، و(الهجاء)، و(القلم)، و(الزبر)، و(الرقم)، و(السطر)، و(الرسم)، و(النقش)، و(التصوير)، و(الإملاء)، و(النسخ)، و(السفر)، و(التدوين)، و(التحرير)، فضلاً عن مفهوم (الخط).

لكن ما تجب الإشارة إليه هنا هو أن هذه /المفاهيم المتصلة دلاليًا بمفهوم (الكتابة) الرئيس، وتتضوي تحته، هي أدق منه معنى.. وأكثر خصوصية، في الطبيعة الصورية، وفي الوظيفة التعبيرية البصرية.

٢ - ٢: مفهوم الخط:

يقترن مفهوم (الخط) اقتراناً شديداً بمفهوم (الكتابة) في المعنى وفي الاستخدام، حتى ليبدو المفهومان وكأنهما شيء واحد، لما بينهما من العلاقة اللغوية والدلالية الخاصة والقوية التي تستند إلى كون الأول من معاني الآخر في العرف اللغوي الذي نصت عليه المعاجم بالذات.

ولكن إنعام النظر في المأثور العربي: الأدبي، والديني، والوظيفي، المتعلق بهذين المفهومين، يكشف عن وجود تباين دلالي دقيق وواضح بينهما، يتمثل في ما يمكن أن نسميه (عمومية الكتابة) و(خصوصية الخط) في التمثيل البصري - الرمزي للفظ أو المعنى بخاصة، واللغة بعامة.

من هنا، تبدو (الكتابة) عملية رسم للفظ / المعنى، وتعييناً مكانياً منظوراً له. وربما لذلك عمد العرب إلى تمييز أداء (الكتابة) واثرها بالصوت والصورة، فأطلقوا على (صوت الكتابة) اسم: (النميمة)^(٦)، وعدوا (الخط) إسماً أو مصطلحاً لـ (صورة الكتابة)^(٧) أو (مصور المعاني)^(٨).

وتؤكد المصادر العربية: اللغوية والأدبية والتاريخية والفلسفية، على أن (الخط صورة)^(٩) و"هندسة صعبة"^(١٠)، ليس من خلال ما

تعرضه من آراء وشروح وتطبيقات كما في بعض رسائل هذا الفن ومؤلفاته الأولى، مثل:

* رسالة ابن مقلة (أبو علي محمد، ت ٣٢٨ هـ / ٩٤٠ م) "في علم الخط والقلم" ^(١١) ..

* ورسالة ابن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف، ت ٨٤٥ هـ / ١٤٤١ م) الموسومة بـ "تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب" ^(١٢) ..

* ورسالة الهيتي (عبد الله بن علي، ت ٨٩١ هـ / ١٤٨٩ م): "العمدة في الخط والقلم" ^(١٣) ..

وغير ذلك، فقط، بل وكذلك من خلال تكرارها وتبنيها لبعض المقولات الفلسفية في الكتابة والخط، المنسوبة إلى بعض الفلاسفة اليونانيين مثل:

• أرسطو (ت ٣٢٢ ق.م) الذي تتسبب إليه مقولة: "الكاتب: العلة الفاعلية، والقلم: العلة الآلية، والخط: العلة الصورية، والبلاغة: العلة التمامية" ..

• واقليدس (ت بعد ٣٠٠ ق.م) الذي تتسبب إليه مقولة "الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية" ^(١٤) ..

وعلى الرغم من أن لفظ (التصوير) في المعرفة العربية الإسلامية معاني ودلالات واسعة ومتشعبة وعديدة، منها: (التشكيل / التكوين / التخيل / التجسيم / الترسيم / التخطيط / الترقيم / التقيش / التخليق / التقدير / التمثيل / التشبيه) ^(١٥) .. فإن هذه المعاني والدلالات لا تخرج في مفهومها العام عن معنى (الصورة) المرادف لمعنى (الشكل)، وعن دلالتها المباشرة على (الأثر).

ومما تقدم، يمكن القول بإيجاز: أن المعرفة العربية الإسلامية قد تنبّهت، منذ وقت مبكر، إلى الطبيعة المكانية/الهندسية/الشكلية/

الصورية/ال (الجسدانية)^(١٦) ل (حقيقة الخط)، بوصف هذه الحقيقة هي حملته المفاهيمية الكلية والأساس التي تقرر، بشكل نهائي، كون الخط "صورة معروفة، وحلية موصوفة"^(١٧).

٢ - ٣: اتجاهات ومناهج دراسة الخط:

ومثلما يصنف البحث العلمي الحديث دراسة الخط بوصفه صورة الكتابة، منهجياً ومعرفياً، إلى مستويات عديدة، أبرزها: المستوى التاريخي Paleography الذي يدرس الخط من حيث تطوره زمنياً على أصعدة الشكل والأسلوب والوظيفة، والمستوى الآثاري Epigraphy الذي يعنى بدراسة النقش الخطي على الأبنية والأضرحة والنقود والمواد الاثرية الأخرى، والمستوى الجمالي Calligraphy الذي يدرس الخط من حيث كونه فناً^(١٨).. تصنف المعرفة العربية الإسلامية دراسة (الخط العربي) إلى ما هو أكثر من ذلك التصنيف بكثير، إذ لم يكتف مصنفو العلوم العربية الإسلامية بوضعه في دائرة (علوم اللغة) كما فعل البعض^(١٩)، أو بوضعه في (عداد الصنائع الإنسانية) كما فعل البعض الآخر^(٢٠)، بل أعطاه أغلب هؤلاء المصنّفين وأهل الخط من الأهمية مكاناً خاصاً في (دوحات شجرة) المعرفة العربية الإسلامية، تحت عنوان واحد رئيس أسموه: (العلوم الخطية)^(٢١).

وإذا كانت هذه العلوم الخطية العربية قد تمثلت، بحسب بعض هؤلاء المصنّفين، في: علم أدوات كتابة الخط، وعلم قوانين كتابة الخط، وعلم تحسين أشكال الحروف، وعلم كيفية توليد الخطوط عن أصولها، وعلم تركيب إملاء الخط العربي، وعلم خط المصحف، وعلم خط العروض، وعلم آداب كتابة خط المصحف، وعلم رسم خط المصحف، وعلم معرفة مرسوم الخط، وعلم تركيب مداد الخط، وغيرها^(٢٢).. فإن ما تجب الإشارة إليه هنا، وبالضرورة العلمية والمنهجية، هو أن المعرفة العربية الإسلامية قد عنت أيضاً، وبشكل

خاص ومميز، بدراسة (الخط العربي) دراسة جمالية / فنية تنطلق من (حقيقة الخط) المتمثلة في كونه صورة أو شكلاً، وتهدف الى تأسيس ما وصفه بعض هؤلاء المصنفين المعرفيين أنفسهم بـ "علم تحسينه، وتحريره، وتزيينه"^(٢٣).

ويمكن أن نتلمس هذه الدراسة الجمالية / الفنية لـ (الخط العربي) من خلال عدد من هذه (العلوم الخطية)، لعل ابرزها واكثرها وضوحاً ومباشرة: (علم تركيب أشكال بسائط الحروف)^(٢٤) أو ما كان يسمى ايضاً بعلم (هندسة الخط)^(٢٥)، وكذلك (علم تحسين أشكال الحروف الخطية)^(٢٦)، وهما العلمان اللذان تمثلان في ما قدمه فقهاء فن الخط العربي الاوائل من امثال: ابن مقلة الوزير، وابن الصائغ، والآثاري (شعبان بن محمد، ت ٨٢٨ هـ / ١٤٢٤ م)، والهيتمي، وغيرهم، من (الأصول والقواعد)^(٢٧) الخاصة بـ (حسن الشكل [في بناء الحرف مفرداً] وحسن الوضع [في بناء النص الخطي المؤلف من عدة حروف])^(٢٨) في هذا الفن.

٢ - ٤: دراسة المصطلح في الخط؛

ولكن.. على الرغم من تعدد هذه (العلوم الخطية) وكثرة فروعها: اللغوية، والوظيفية، والفنية، وغيرها.. وعلى الرغم من تشعب اتجاهاتها المعرفية والمنهجية في دراسة (الخط العربي)، لم تنتبه المعرفة الخطية العربية - كما يبدو - الى اهمية دراسة (المصطلح) في هذه (العلوم الخطية)، وبالتالي لم يضع مصنفو المعرفة الخطية العربية الاسلامية في دوحات شجرتها الوارفة علماً لـ (المصطلح) المتعلق بـ (الخط العربي).

وربما، تكون المعرفة الخطية العربية الاسلامية بذلك قد غفلت واحداً من أهم الاتجاهات العلمية / المعرفية له، بل ربما يكون أهمها

بسبب أن كل هذه العلوم وفروعها تقوم في بنيتها المعرفية الخاصة به وعليه، ف (المصطلح الخطي) - بوصفه (اللفظ / الاسم) المشروط بالاتفاق عليه بين أهل الخط في الدلالة على ما له معنى في مجاله أو له علاقة به -، يشكل القوام المعرفي لكل واحد من هذه العلوم الخطية، أولاً.. ويشكل، ثانياً وأخيراً، قوام أو بنية المعرفة الخطية العربية الإسلامية ذاتها..

٣ - المصطلح في الخط العربي:

٣ - ١: المصطلح:

يرجع الأصل اللغوي للفظ (مصطلح) الى الجذر (صلح) ومادته الاشتقاقية التي تعني، في المعاجم اللغوية، معنى نقيضاً لمعنى (فسد) ومادته الاشتقاقية^(٢٩). ولكن هذه اللفظة مشتقة مباشرة من الفعل (اصطلح) الذي مصدره (اصطلاح)^(٣٠). وربما لذلك، لم يفرق اللغويون العرب بين (مصطلح) و(اصطلاح) في المعنى^(٣١) على الرغم من أن الأول اسم والثاني مصدر، فعُدَّ الاثنان عند الاستخدام اسمين يدلان على معنى واحد هو "الاتفاق على أمرٍ مخصوص"^(٣٢) أو هو "المواضعة"^(٣٣) على شيء يجري (اختراع)^(٣٤) معنى جديد له، وتسميته باسم ما، ينقل عن موضوعه الأول في المعنى الذي، هو في الأصل وفي الغالب، المعنى اللغوي إلى معنى آخر خاص بأهل حقل أو مجال أو اختصاص معين.

وتتكامل الحمولة المفهومية لـ (المصطلح) من خلال قواعد منهجية وعناصر معرفية متصلة العلاقة الداخلية فيما بينها لتكوين بنية (المصطلح) المعرفية التي تقوم عادة على هذه القواعد والعناصر المتمثلة في^(٣٥): (المسمى)، و(المعنى)، و(الاسم)، و(الاتفاق).

وإذا كانت أهمية (المصطلح) تتضح، إلى حد ما، في الفائدة الاقتصادية للأداء الاتصالي، فإن هذه الأهمية تأخذ حيويتها بشكل أكثر فاعلية وتأثيراً، بل وأكثر ضرورة، في تأسيس المجال المعرفي النوعي والخاص للـ (العلم أو الأدب أو الفن أو الصناعة) بما يجعله متميزاً عما سواه من خلال سجله (المصطلحي) الخاص، فرصيد كل مجال معرفي يتمثل، بشكل رئيس، في (مصطلحاته)^(٣٦).

وصار من الطبيعي أن تنمو أهمية (المصطلح) هذه إلى مستوى لا يقف عند دوره الحيوي هذا في الشأن المعرفي، فقط، بل يرقى ليكون هو نفسه شأناً معرفياً خاصاً ومميزاً، أصبح يعرف اليوم بـ (علم المصطلح) Terminology .. الذي ينطلق من تعريف (المصطلح) بأنه: كل وحدة لغوية، مفردة أو مركبة، دالة على مفهوم محدد بشكل وحيد الوجهة الدلالية ضمن حقل أو مجال أو ميدان معرفي ما .. ويعنى عناية مباشرة بوضع: نظرية، ومنهج، وتسمية لأي (مفهوم) قابل للاتفاق بين أهل الاختصاص على تضمينه في (لفظ / اسم / مصطلح) ضمن نسيج اللغة العلمية المعينة، وتصنيفه معرفياً في مجموعة اختصاصية يقررها الوصف والإحصاء والتحليل .. وهي أساليب البحث العلمي وأدواته الأساسية في معالجة المعلومات المصطلحية معجماً، ومحاولة تقييسها لغوياً، عند الحاجة، بالمقابلات الدلالية، الأحادية أو المتعد^(٣٧).

وإذ يدخل هذا العلم إلى دراسة المفاهيم المعرفية المختلفة، وتسميتها، وإنشاء (المصطلح) الخاص بها .. فإن بإمكانه أن يدخل، أيضاً وبشكل طبيعي، إلى دراسة المفاهيم المعرفية المتعلقة بالخط العربي، وتسميتها، وإنشاء (المصطلح الخطي) العربي علماً / مجالاً معرفياً يضاف إلى (العلوم الخطية) المعروفة، ويكون جزءاً من المعرفة الخطية العربية الإسلامية.

٣ - ٢: المصطلح الخطي:

مثلما تعددت (العلوم الخطية)، تعدد (المصطلح) المتعلق بـ (الخط العربي)، وتنوع بحسب تعدد هذه (العلوم الخطية) وتنوعها، بشكل متداخل ومتعالق، ولكنه أيضاً متباين تبايناً واضحاً يمكن معه تقسيم هذا (المصطلح الخطي) إلى أنواع عدة، لعل ابرزها ما يأتي:

أ. "المصطلح الخاص"^(٣٨) بخط المصحف الشريف، وخط عروض الشعر العربي. ويفيد هذا المصطلح بأن الشكل الخطي لهما معياري ثابت "لا يقاس.. ولا يخالف"^(٣٩).

ويشتمل (المصطلح الخاص) هذا على ألفاظ / أسماء / مصطلحات أخرى / فرعية، منها في مجال خط المصحف الشريف مثلاً^(٤٠): (المصطلح الرسمي)، و(هجاء المصاحف)، و(الرسم السلفي)، و(الرسم المصحفي)، و(الاصطلاح السلفي)، و(الرسم العثماني)، و(رسم المصحف)، وربما غيرها. أما في مجال خط عروض الشعر فهناك بشكل رئيس: (المصطلح العروضي)^(٤١).

ب. المصطلح اللغوي:

وهو الذي يعرف أيضاً بـ (المصطلح العام) أو (المصطلح العرفي)^(٤٢).

ويقوم هذا المصطلح على توفية رسم اللفظ بالخط، وهو ما اصطلح عليه اللغويون العرب بلفظ / اسم / مصطلح: (الهجاء) أو (الإملاء).

وقد لحقت الخط العربي في سياقه اللغوي هذا، ألفاظ / أسماء / مصطلحات أخرى منها على سبيل المثال لا الحصر: (الشكل) و(الإعجام).

ج. المصطلح الوظيفي:

أو (مصطلح الكتاب)^(٤٣) كما كان يعرف قديماً، نسبة الى وظيفة الكتابة في دواوين الدولة العربية الاسلامية، التي صارت لها عدة كبيرة من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات الديوانية، منها: (الكتابة الخطية)، و (الكتابة الانشائية)، و(ادب الكتاب)، و(صناعة الكتابة)، و(الكاتب)، و(كاتب الخط)، و(كاتب اللفظ)، و(كاتب العقد)، و(كاتب الحكم)، و(كاتب التدبير)^(٤٤)، وغيرها.

د. المصطلح الفني:

وهو المصطلح المتعلق بالخط العربي في مستواه الجمالي، أي في إطار ما كان يعرف عند أهل الخط، ولا يزال، بلفظ / اسم / مصطلح (حسن الخط)^(٤٥).

٤ - المصطلح الفني في الخط العربي:

٤ - ١: الفن:

استخدم العرب المسلمون العديد من المصنفات المعرفية لتمييز الأشياء والظواهر والأعمال وبيان حدودها الاصطلاحية. وكانت أهم هذه المصنفات: (أدب / علم / فن / صناعة).

وعلى الرغم من حصول التداخل المفهومي الكبير بين هذه المصنفات، ظلت ثمة فروق دلالية ومعرفية دقيقة تقوم بينها في تمييز كل منها للمجال المعرفي الذي تعمل عليه عند جدولة المعارف وإحصائها وتصنيفها، فمفهوم (أدب) مثلاً ينصرف بعامة الى المعرفة النظرية للأسس والقواعد العاملة في اختصاص معين^(٤٦).. وينصرف مفهوم (علم) إلى ما يشبه مفهوم الـ (أدب) لكنه محكوم، في الغالب،

بمطابقة الواقع وبالخضوع للتجربة، وهو مع ذلك لا يتعلق بكيفية العمل التي تتعلق بها مفهوم (الصناعة) بشكل أكثر^(٤٧).

أما مفهوم (فن) فهو أكثر هذه المفاهيم إمكانية في الاستخدام، وأدقها تحديداً في التخصيص الدلالي على مختلف مجالات: الأدب والعلم والصناعة، فلفظ (الفن) يفيد معرفياً (الضرب / النوع / الأسلوب)^(٤٨) من الأدب أو العلم أو الصناعة.

وعلى الرغم من أن المعرفة العربية الإسلامية لم تكن تفرق كثيراً بين كل من (الفن، والصناعة، والحرفة)^(٤٩)، اتجهت هذه المعرفة في مفهوم (الفن)، لاحقاً، وبشكل نهائي، إلى تخصيصه على معنى الإبداع ودلالة الجمال في عمل الإنسان وإنتاجه.. تماماً كما يبدو عليه لفظ / اسم / مصطلح (Art) في المعرفة الغربية الحديثة، ولغاتنا الحية، ولا سيما الإنكليزية.. التي منها، قد أصبح لفظ / اسم / مصطلح (Art = فن)، بلا منازع، الحامل الرئيس لمفهوم الجمال.. والعامل بدلالة الإبداع الفني، في المعرفة الإنسانية المعاصرة^(٥٠).

ومن هنا أصبح الفن هو المعرفة النظرية والعملية المتعلقة بالجمال، ومن هنا أيضاً ثبت معنى الفن أساساً في حدود البحث في جمال / حسن (الشكل / الصورة)، وفي صناعته.

٤ - ٢: فن الخط العربي؛

لم يكن الشكل الأول للخط العربي عند نقطة بدئه التاريخية / ما قبل الإسلامية معروف الصورة والمعالم البصرية على وجه الدقة واليقين والكمال، إلا ما قدمته بعض المصادر اللغوية والتاريخية العربية من معلومات عامة تفيد بأن عرب ما قبل الإسلام كانوا قد اصطَلَحُوا على خطهم تسمية (الجزم)^(٥١) التي تدل على الشكل اليابس المبسوط.

ويبدو أن بعض العارفين العرب الأوائل بالكتابة والخط قد انتبهوا خلال تنامي الشأن الوظيفي لهما في صدر الإسلام إلى تحول نسبي في شكل خط الجزم من اليبوسة والبسط إلى الليونة والتقوير، نتيجة الخفة والسرعة في الكتابة، فميزوا الشكل الآخر للخط العربي باسم (المشق)^(٥٢).

ويبدو أن الخط العربي قد انطلق من هذه الثنائية الشكلانية في تمييز (الأسلوب الفني) له على أسس: الاستحسان، والجودة، والأداء، والوظيفة، منذ القرن الأول الهجري / السابع الميلادي، بما أدى إلى إنتاج (التنوع) الخطي القائم على تباين الخصائص الشكلية والأدائية والوظيفية في أنواع الخط العربي بـ:

* مدى توفرها أو احتوائها على صفات: اليبوسة / البسط / الاستقامة / الاستواء.. أو الليونة / التقوير / التدوير / الانحناء في الشكل.

* مدى خضوعها لعمليات التحقيق / التحسين في الكتابة.. أو السرعة / الخفة في الأداء.

* مدى الإجلال / التعظيم.. أو البساطة / التواضع في الوظيفة.

ومن هنا، أي على أساس هذا التقابل في خصائص الشكل بخاصة، انتظمت أنواع الخط العربي في منظومتين فئيتين رئيسيتين هما: منظومة (الخطوط الموزونة) / المحققة / المبسوطة / اليابسة / الكوفية.. ومنظومة (الخطوط المنسوبة) / المطلقة / المقورة / اللينة / النسخية.

وقد فتحت ظاهرة (التنوع) هذه، بوصفها اتجاهاً صناعياً مقصوداً في إنتاج الشكل الخطي المتجانس في منظومة واحدة، أبواب الإبداع على مصراعيها أمام الخط العربي في سيرته الجمالية، وفي صيرورته الفنية على أسس: التجويد، والاستحسان، والبيان، والاصطلاح على

الوضع في أشكال الحروف في أنواع الخط العربي التي صارت
عديدة وكثيرة، وعلى تسميتها بأسماء خاصة ومميزة^(٥٢).

٤ - ٣: مفهوم المصطلح الفني الخطي العربي؛

وإذا كان (المصطلح) بوصفه، كما أسلفنا، بنية لغوية مشروطة
الدلالة بالاتفاق على العلاقة المعرفية بين (الاسم / الدال) وبين
(المسمى / المدلول)، فإن هذا (المصطلح)، بوصفه مصنفاً معرفياً
جامعاً يستند إلى آداب المواضعة وقواعد الاتفاق على كينونة أمر/
نشاط / مجال / عمل / شكل / غير ذلك، دون غيره، كينونة خاصة،
هو تعبير عن الآداب والقواعد والأصول الداخلة في هذا الأمر،
والضابطة لحدوده، وبيان حاله المعرفية من خلال شبكة المعلومات
المحمولة في (ألفاظ / كلمات / أسماء) تكاد تكون مغلقة المعنى
والدلالة، وغير قابلة للتفسير والاستعارة في غير ما تم (الاصطلاح)
على اختصاصها به من الأمور والمعارف والأشكال.

ولقد شكلت أمثال هذه (الألفاظ / الكلمات / الأسماء) مادة
(مصطلحية) كبيرة ودقيقة في العلوم والفنون والصناعات المختلفة
للمعرفة العربية الإسلامية، فقد صار لعلوم اللغة العربية المتعددة
كالنحو والصرف والبلاغة مثلاً مصطلحاتها الخاصة، وكذلك لعلوم
القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولسائر العلوم الإنسانية
والبحثة والتطبيقية، حتى صار (المصطلح العربي الإسلامي) مجالاً
معرفياً خاصاً ينطلق من المعنى اللغوي العام للألفاظ / الكلمات
إلى معنى اصطلاحى خاص لها يتركز من خلال التأثيل والدلالة
والوظيفة في (تسميات / أسماء) معينة، تشكل بمجموعها قوام
المعرفة العربية الإسلامية.

ومثلما كان لكل واحد من هذه العلوم العربية والإسلامية، وغيرها،

مصطلحاته الخاصة التي يمكن ان نطلق عليها: (المصطلح اللغوي / النحوي / الصرفي / البلاغي / القرآني / الفقهي / الحديثي / وغير ذلك).. كان، كما أسلفنا، للخط العربي مصطلحاته الخاصة التي يمكن أن نطلق عليها: (المصطلح الخطي / اللغوي / الوظيفي / القرائي / الفني، وغير ذلك).

ولعل أكثر هذه المصطلحات الخطية أهمية، وخصوصية، وتميزاً: (المصطلح الفني) الذي هو عبارة عن (الألفاظ / الكلمات / الأسماء) التي تعبر عن أسس، ومبادئ، وأوضاع، وأعمال، ومواد، وعمليات صناعة الشكل الجمالي في الخط العربي، فضلاً عما ينتج عن هذه الصناعة، وما يلحق بهذا الشكل او يتعلق به من تنوع / أنواع، وأساليب، ووظائف، ونتائج، وأعلام، ومؤسسات، وغير ذلك، في إطار الإبداع الجمالي / الفني في مجال الخط Calligraphy العربي، دون الالتفات إلى.. أو العناية بأي مستوى آخر من مستويات الخط العربي: التاريخية، والوظيفية، واللغوية، وغيرها.

٥ - فقه المصطلح الفني للخط العربي

٥ - ١: الكتابة الخطية الفنية:

تتعلق المعرفة العربية الإسلامية في بناء الفقه الجمالي للخط العربي، وفي تسمية مصطلحه الفني، من تمييزها للـ (الكتابة الخطية) الفنية تحديداً، وفصلها عن أي نوع آخر من أنواع الكتابة. وكانت هذه المعرفة قد تباينت في تسمية هذه الكتابة الخطية الفنية تبايناً واضحاً، فتعددت بذلك الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي أطلقت عليها، ويمكن حصرها في ما يأتي:

أ. فن الخط:

على الرغم من الحداثة النسبية للفظ / إسم / مصطلح (فن الخط) الذي يعود الى بدايات القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي^(٥٤)، يكاد هذا اللفظ / الإسم / المصطلح أن يكون المصطلح العلمي النهائي والمعاصر للمعرفة الفنية في الخط العربي.

ب. حسن الخط:

استخدمت المصادر العربية الأولى، اللغوية والأدبية والفلسفية والخطية وغيرها، لفظ / اسم / مصطلح (حسن الخط) في التعبير عن الكتابة الخطية الفنية.

وليس من السهل تحديد المصدر العربي الأول الذي اقترح هذه التسمية، كما ليس من السهل تحديد جهة وزمان إشاعتها على وجه الدقة من الناحيتين المعرفية والتاريخية، ولكن يبدو أن هذه التسمية كانت مصطلحاً مستقراً وشائعاً، غير محتاج إلى شرح أو تفسير في مصادر القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي.. لا سيما تلك المتعلقة بأدب الكتاب على الأقل، ثم ظل هذا المصطلح يتداول على نحو طبيعي لدى أهل اللغة والكتابة والخط بحسب المجرى والطبيعة نفسها، بيد أن أهل الخط العثمانيين قد استخدموه بلفظه التركي (حُسْنِي خَط)^(٥٥) على أصعدة هذا الفن الوظيفية والتعليمية.. الرسمية والشعبية.

ج. صناعة أو صناعة الخط:

ويمثل هذا التعبير سابقه تماماً في مصدره العربي الذي يصعب تحديده على وجه الدقة، ولكنه يبدو مستقراً منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي^(٥٦) على الأقل. وكذلك الأمر في استخدامه العثماني - التركي في تسمية هذا الفن^(٥٧).

ج. الخطاطة:

ويمكن القول بأن هذا اللفظ / الإسم / المصطلح هو أحدث تسمية عربية علمية للكتابة الخطية الفنية، تنطلق من لفظة الخط وتلتزم أصول القياس اللغوي العربي لأسماء الحرفة / الصنعة وما شابهها على وزن (فعالة) كالصناعة والوراقة والنجارة وغيرها، عملاً بما أقره بعض المجامع العربية.

ولعل أول من صاغ هذه التسمية هو الباحث التونسي عثمان الكعاك^(٥٨)، وشاعت بشكل تدريجي وواسع في الأوساط العلمية المغاربية^(٥٩)، ثم شاعت، ولكن على نحو قليل جداً، في بعض المؤلفات والأوساط المشرقية المعنية بشؤون فن الخط^(٦٠). وقد اعتمدها أخيراً مكتب تنسيق التعريب التابع لجامعة الدول العربية في التعبير عن فن الخط^(٦١).

٥ - ٢: (هندسة الخط):

يفترض فقهاء الخط العربي، على اختلاف توجهاتهم المعرفية: اللغوية والفنية، أصلاً فلسفياً هندسياً لكل أشكال حروف هذا الخط وصورها.. ينطلق من النقطة، ويتمثل في خطين هندسيين Lines اثنين لا ثالث لهما، هما: الخط المستقيم الذي يقابل قطر الدائرة، والخط المنحني الذي يقابل محيطها.

ويعزي أهل هذا الخط تركيب أشكال الحروف العربية وصورها إلى عناصر خطية هندسية مجردة تتصل، صفة وطبيعة، بهذين الخطين. وقد عدوا أوضاع هذين الخطين القابلة للدخول في تركيب شكل كل حرف من أشكال الحروف العربية، على نحو مفرد أي يتركب من خط واحد، أو على نحو مركب أي يتركب من إثنين أو أكثر من الخطوط الهندسية.. سبعة أوضاع اصطلاحوا على وصفها بألفاظ /

أسماء / مصطلحات تمثل قوام (هندسة الخط) العربي.

وهذه الأوصاف / الألفاظ / الأسماء / المصطلحات هي:

١. الانتصاب (الخط المنتصب).

٢. التسطیح (المسطح).

٣. الانكباب (المنكب).

٤. الاستلقاء (المستلقي).

٥. الانحناء (المنحني).

٦. الاستدارة (المستدير).

٧. التقويس (المقوس)^(٦٢).

وهي، كما تبدو، مستوحاة من أوضاع الجسد الإنساني في الحركة والسكون. (ينظر: الشكل رقم ١).

٥ - ٣: الأصول والقواعد:

ويمكن القول إنَّ فقهاء الخط هؤلاء كانوا قد فصّلوا عملياً استخراج أوضاع الخطوط الهندسية هذه من العلاقة القائمة فيما بين الدائرة وقطرها المستقيم، لبناء (حسن الخط) على ما أسماه البعض منهم بـ (الأصول والقواعد) التي تنظم وتحكم (حسن الشكل وحسن الوضع) في بناء بنية الحروف الذاتية، وفي "ترتيب هذه الحروف على أحسن نظام"^(٦٣) من عمليات تركيب شكل الحرف من الخطوط الهندسية، وتقدير أبعاد هذه الخطوط لإتمام الشكل، وتكييف هيأتها لإكماله، وإشباعه، وإرساله.. ومن علاقات الاتصال والانفصال والمد والإضافة وغيرها فيما بين هذه الحروف.

وكان فقهاء الخط قد فصّلوا أيضاً في تسمية هذه (الأصول

والقواعد) بأسماء صارت مصطلحات معروفة عند أهل الخط ودارسيه بألفاظ: التوفية، والإتمام، والإكمال، والإشباع، والإرسال.. والترصيف، والتأليف، والتتصيل، والتسطير^(٦٤).

ولم يقف فقهاء فن الخط العربي في معالجة حسن هذا الخط وجماله، هندسياً، عند هذه الأصول والقواعد فقط، ولم يكتفوا بقيامه الجمالي التام على "صور حروفه، وأوضاع كلمه، بدون صحة نسبته الوضعية"^(٦٥).. بل اشترطوا لهذه الصحة: (الوزن) و(التناسب) في قيام المفهوم الجمالي / الفني لهذا الخط على صعيد البنية الذاتية لشكل الحرف وصورته بالذات، أساساً لصعيد البنية النصية الخطية.

واصطلحوا لذلك مطالب فلسفية وعملية لتحسين الخط، وتحريره، وتزيينه.. تقوم على ما تفيده ألفاظ / أسماء / مصطلحات مثل^(٦٦):

* (التجليل) الذي قام عليه أول مفاهيم حسن الخط: الكبر في الشكل، والعظمة في الشأن، والوضوح في الوظيفة..

* و(البيان) الذي هو "إحدى البلاغتين" في الخطاب العربي الإسلامي بعامة، و"روح الخط" بخاصة، وتحصيله يعني تحصيل أعلى درجات حسن الخط..

* و(التحقيق) الذي هو "إبانة الحروف كلها" بعمليات كتابية تتضمن كيفياتها ووسائلها وأساليبها.. الألفاظ / الأسماء / المصطلحات المتمثلة في كل من: التحديق، والتحويق، والتخريق، والتعريق، والتشقيق، والتتسيق، والتوفيق، والتدقيق، والتفريق.

ومن خلال ذلك يمكن لأهل الخط التفريق الجمالي / الفني بين شكلي الخط المتقابلين هندسياً وأداءً ووظيفة: (المحقق) و(المطلق).

٥ - ٤: الخطاط / الخطاطون؛

كان (كاتب الخط) أول أصناف الكتاب، وهو يعني (المحرر) الذي كانت مكانته الوظيفية الرسمية أهم وأكبر من غيره من الكتاب في الدولة العربية الإسلامية، لاضطلاعهم بتجويد شكل الخط وتنوعه طبقاً لوظيفته، إذ كانت " كلمة المحرر / المحررين تطلق على كبار الخطاطين ذوي الأسلوب الفني المتميز، وكان يطلق على الكتابة المجودة لفظ التحرير"^(٦٧).

ولقد تطورت تسمية أهل الخط من (كاتب الخط) إلى (الكاتب) إلى (الخطاط) عبر قرون عدة.. ولكن على الرغم من أن هذا اللفظ / الاسم / المصطلح الأخير كان موجوداً، مفرداً وجمعاً، منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي في (أدب الكتاب)^(٦٨)، كانت أوضح الإشارات وأكثرها صراحة إلى كون الخطاط / الخطاطين أهل صناعة خاصة.. هي ما تضمنته إشارة التوحيدي من صيرورة الخط نفسه صناعة من الصناعات في مجتمع بغداد القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي.. ومن أن الخطاط / الخطاطين قد أصبحوا من أرباب هذه الصناعات البغدادية^(٦٩).

ولكن هذا اللفظ / الاسم / المصطلح لم يستقر معرفياً - كما يبدو - بصورة نهائية دالة على العلمية المهنية الفنية لكل "من كانت حرفته تحسين الخط"^(٧٠) حتى القرن السادس الهجري / الثاني عشر الميلادي^(٧١).

وصار في عهد الدولة العثمانية (٦٩٩-١٣٤١هـ / ١٢٩٩-١٩٢٢م) ألفاظ / أسماء / مصطلحات عديدة لمنصب وظيفية حكومية رسمية تختص بفن الخط، مثل: الخطاط، ورئيس الخطاطين، ومعلم حسن الخط، وطفراكش، وكاتب السراي، وغير ذلك. بل صارت في أواخر هذا العهد مؤسسات أكاديمية / تدريسية / متخصصة بفن الخط،

مثل (مدرسة الخطاطين)، وهي بلا شك أكثر تطوراً وتنظيماً مما كان قائماً، من قبل، من مثل هذه المؤسسة بما كان يعرف بلفظ / اسم / مصطلح (المكتب / المكتبات) (٧٢).

٥ - ٥: صور الحروف:

يقسم علماء العربية وفلاسفتها الحروف إلى "ثلاثة أنواع": فكرية، ولفظية، وخطية:

- فالحروف الفكرية هي صور روحانية في أفكار النفوس، مصورها في جوهرها قبل إخراجها، معانيها: الألفاظ.

- والحروف اللفظية هي أصوات محمولة في الهواء، مدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة.

- والحروف الخطية هي نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح وبطون الطوامير، مدركة بالقوة الناضرة بطريق العينين. والحروف الخطية وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية، والحروف اللفظية وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التي هي الأصل^(٧٣).

وقد عني بكل نوع من هذه الأنواع الطبيعية الثلاثة للحروف مختصون معنيون، كل بحسب اختصاصه وعنايته، فالحروف الفكرية كانت من عنايات أهل الفكر من أمثال المتصوفة وسواهم، والحروف اللفظية كانت من عنايات اللغويين، أما الحروف الخطية فقد كانت من عنايات أهل فن الخط، ومنهم بالذات: الخطاطون.

وكان من أبرز وجوه العناية المذكورة: تسمية الحروف بأسماء خاصة تميز بعضها عن بعض عند أهل كل اختصاص، فاللغويون مثلاً كانوا قد سمو كل حروف من حروف الهجاء باسمه الخاص الذي

يدل عليه دون غيره، فال (أ) يسمى: الألف، وال (ب): الباء، وال (ع): العين، وهكذا الحروف الأخرى، بحسب ملفوظها في الهجاء.

ولكن هذه الحروف كانت قد أخذت عند الخطاطين ألفاظاً / أسماء / مصطلحات أخرى، تعددت أحياناً للحرف الواحد بحسب تعدد أشكاله وصوره، فال (أ) مثلاً كان قد أخذ عند الخطاطين ثلاثة أسماء هي مصطلحاته في خط الثلث بخاصة. وهذه الأسماء هي: المطلق، والمحرف، والمشعر.. وأخذ ال (ب) ثلاثة أسماء أيضاً هي: المجموعة، والموقوفة، والمبسوطة.. وكذلك ال (ع) فأسماءها: الملوزة، والمركبة، والمربعة.. وهكذا بقية الحروف الخطية.

وإذا ما حاولنا استقراء الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي كانت صور الحروف الخطية توصف بها عند الخطاطين، وما تزال.. يمكن أن نقف على قائمة طويلة، نسبياً، من هذه الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي من أبرزها على سبيل المثال لا الحصر: المطلق، والمحرف، والمشعر، والمجموع، والمبسوط، والموقوف، والمرسل، والمدغم، والمفتوح، والارتقاء، والمسبل، والمختلس، والمخطوف، والمدور، والمقور، والمركون، والقوسي، والمطرف، والمخفف، والمركب، والوراقى، والمرشوق، والمطموس، والمقلوب، والمربع، والمثلث، والمقسط، والبتراء، والمعكوس، والراجع، وعين الهر، وفم الثعبان، وغير ذلك^(٧٤). (ينظر: الشكل رقم ٢).

وكان الزفتاوي (محمد بن أحمد، ت ٨٠٦ هـ / ١٤٠٣ م) (٧٥) أول أهل الخط الذين بحثوا بحثاً مفصلاً في توصيف أشكال الحروف وتسمية صورها، واصطلح معه عليها عديد من المعنيين بشؤون فن الخط من أمثال: القلقشندي، والهيتمي، وابن الصائغ، وغيرهم.

ولا نملك هنا مندوحة عن الإشارة إلى أن أشكال الحروف وصورها المسماة في مثل هذا السياق تنتسب عادة إلى بعض أنواع الخط الرئيسية الداخلة في مجموعة (الأقلام الستة)، وبخاصة منها:

الثلاث، والمحقق، والرقاع، والتواقيع (ينظر: الشكل رقم ٣). ولكن هذا لا يمنع استعارتها في وصف أشكال الحروف الخطية بأنواع أخرى من هذا الفن.

٥ - ٦: أنواع الخط:

يعد التنوع ظاهرة صناعية مقصودة إلى حد كبير في فن الخط، قائمة على التباين في الشكل، والوظيفة، والتسمية.

وتعد تسمية أنواع الخط تقريباً جوهر فقه المصطلح الفني للخط العربي، بل وأساسه المعرفي المميز له، ليس لأن ألفاظ / أسماء مصطلحات أنواع الخط هي التي تميز هذه الأنواع بعضها عن البعض الآخر في سماتها الشكلية والفنية والوظيفية حسب، بل ولأنها أيضاً تغطي أوسع مساحة معرفية من فقه هذا المصطلح.

ولقد اتجه فقهاء الخط إلى إنشاء هذا المصطلح الخاص بأنواع هذا الفن، منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي حتى اليوم، فكثرت ألفاظ / أسماء / مصطلحات أنواع الخط كثرة تفوق، إلى حد ما، التوقع والتصور.. حتى تقلبت هذه الألفاظ / الأسماء / المصطلحات في مسارد عديدة ومتنوعة لم تخل من، بل غلب عليها.. التباين والاضطراب والمبالغة، إذ تراوحت المصادر التاريخية في ذكر أعداد هذه الأنواع ما بين أربعين نوعاً عند ابن النديم^(٧٦)، وسبعين نوعاً عند الراوندي (محمد بن سليمان، ت + ٦٠٣ هـ / ١٢٠٦ م)^(٧٧) وثمانين / أو مائة / بل ما يزيد على المائة والخمسين نوعاً عند غيرهما^(٧٨).

ولو حاولنا استقراء ألفاظ / أسماء / مصطلحات هذه الأنواع الكثيرة، استقراءً معرفياً وتاريخياً، لأمكننا أن نقف منها، على سبيل المثال لا الحصر، على ما يأتي: الجليل، والثلاثين، والثلاث، والثلاث الثقيل،

خفيف الثلث، وغبار الحلية، والمؤامرات، والأجوزة، والمفتح، والأثلاث،
واللؤلؤي^(٧٩)، والرئاسي، والطومار، والمدبج، والنصف، والمسلسل،
والحوائجي، والقصاص، والمحدب، والسجلات^(٨٠)، واللازورد،
والشامي، والموشع، والمولع، والمنمنم، والمسهم^(٨١)، وثقيل الطومار،
والشامي، ومفتح الشامي، والمنشور، وصغير المنشور، والحلية،
وغبار الحلية، وصغيرهما^(٨٢)، والمكي، والمدني، والكوفي، والمشق،
والتجاويد، والسلواطي، والمصنوع، والمائل، والراصف، والأصفهاني،
والسجلي، والقيراموز، والمحقق، والديباج، والسجلات الأوسط،
والسميعي، والأشربة، والطومار الكبير، والخرفاج، والثلثين الصغير
الثقيل، والزنبور، والعهود، وأمثال النصف، والأجوبة، والخرفاج
الثقيل، والخرفاج الخفيف، وثقيل النصف، والمدور الكبير، والمدور
الصغير، وخفيف الثلث الكبير، ومفتح النصف^(٨٣)، والإسماعيلي،
والأندلسي، والعباسي، والبغدادى، والمشعب، والريحاني، والمجرد،
والمصري^(٨٤)، والتوقيعات، والنسخ، والذهب، والحواشي، والرقاع،
والمتن، والمصاحف^(٨٥)، وصغير النصف، والوشم، والحرم^(٨٦)،
والدرج^(٨٧)، والتواقيع، والمنثور، والمقترن، والأشعار^(٨٨)، وكاشيان^(٨٩)،
والتعليق، والنسب تعليق، والشكستة^(٩٠)، والبابري، والبهاري^(٩١)،
والأفريقي، والقيرواني^(٩٢)، والمبسوط، والمجوهر، والمسند الزمامي،
والمشرقي^(٩٣)، والديواني، وجلي الديواني، والإجازة، والرقعة،
والسياقة، والسنبلي^(٩٤).

ولعل من الأهمية أن نشير هنا إلى أننا لو واصلنا عملية البحث
والاستقراء هذه، فلربما سيكون هناك ألفاظ / أسماء / مصطلحات
أخرى، وربما عديدة، لأنواع وأساليب من الخط. (ينظر: الشكل رقم
٤-).

٥ - ٧: (النص الخطي)^(٩٥)؛

وهو المصطلح النقدي المعبر عن العمل أو النتاج الفني/الخطي،

الذي يبدعه بشكل مدروس ومقصود الخطاطون المجيدون في سياق التعبير البصري المجود فنياً، والمترف جمالياً، بفن الخط العربي وعنه.

ويمكن القول، على سبيل المثال، إن هذا العمل أو النتاج الفني / الخطي يماثل تماماً القصيدة في الشعر، واللوحة في الفن التشكيلي.

وعلى الرغم من غزارة الإنتاج العربي الإسلامي للكتابة الخطية على العمائر المتعددة الأشكال والوظائف، وفي بطون الصحف والكتب المتنوعة الأغراض والاختصاصات، وعلى المواد المختلفة في طبيعتها وفي استخداماتها كالقماش والنحاس والفخار وغير ذلك.. لم تأخذ هذه الكتابات الخطية من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات سوى القليل جداً، بل والنادر الذي لا يكاد يدل إلا على التأريخ والتذكرة والإرشاد وما شاكل ذلك من الدلالات، فأطلقوا على سبيل المثال لا الحصر:

• لفظ / إسم / مصطلح (الطراز) مثلاً على الكتابة الخطية التذكارية النسيجية على القماش بخاصة..

• ويطلق أيضاً على ما يسمى بـ (الافريز) الذي هو لفظ / اسم / مصطلح آخر يطلق على الكتابات الخطية المنقوشة على العمائر^(٩٦)..

• وأطلقوا لفظ / إسم / مصطلح (المخطوط / المخطوطة / الخطية) على الكتب والمؤلفات التي صنفوها مكتوبة بخطهم^(٩٧).

ولكن التفنن العثماني نقل المكتوب الفني بالخط العربي من حاله السابقة المحدودة في طبيعته الإنتاجية، وفي مصطلحه الفني، إلى حال أخرى أكثر انفتاحاً وتنظيماً في تقعيد هذا المكتوب الخطي في

نظام محدد، إلى حد ما، في طبيعته البنيوية، وفي شكله الصوري، وفي محتواه الدلالي، وبالتالي في مصطلحه الفني.. ولذلك، فقد تباينت الأعمال أو النتاجات الخطية الفنية، العثمانية بالذات، وتتنوع، وتعددت بشكل واضح وملحوس في ألفاظ / أسماء / مصطلحات خاصة ومميزة في المعرفة الخطية العربية الإسلامية، أبرزها^(٩٨): اللوحة، والقطعة، والمرقعة، والحلية، والإجازة، والتقدير، وغيرها. (ينظر: الشكل رقم - ٥).

٥ - ٨: آلات الخط وأدوات الخطاطين؛

لا شك في أن لآلات الكتابة، بعامة، دوراً كبيراً وأثراً عظيماً في تحسين الخط وإجادته، وربما لذلك كان الخطاطون وما يزالون يعنون عناية فائقة بهذه الآلات، بل صار لأكثرهم وأبرزهم أدواته الخاصة التي عنوا بصناعتها، فبالغوا في رعايتها، وزينوها بالزخارف، ووشوها بالخطوط، وكفتوها بالذهب والفضة، حتى صارت هي بذاتها تحفاً فنية نفيسة.

ويعد أهل الخط (القلم)، و(المداد)، و(الورق) من أركان هذا الفن الأساسية^(٩٩)، ولذا فقد فصلوا كثيراً في طبيعتها، وفي صناعتها، وفي صفاتها، وفي وظيفتها، وفي عملها.

وقد خلصت المعرفة الخطية العربية الإسلامية الخاصة بهذه الأدوات والآلات إلى ألفاظ / أسماء / مصطلحات تعبر عنها وتدل عليها، منها على سبيل المثال لا الحصر^(١٠٠): البراية / البري، والفتح، والنحت، والشق، والقط، والسن، والمقط، والليقة، والاستمداد، والدواة، والمسطرة، والقالب، وغير ذلك. (ينظر: الشكل رقم - ٦).

٦ - الخاتمة:

يقوم علم المصطلح في الخط العربي على عدد كبير ومتشعب من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي تغطي في معناها وفي دلالتها، بشكل عام، مفهومي (الكتابة) و(الخط) الرئيسين، ودراستهما في ضوء اتجاه معرفي محدد، غالباً ما يكون إما تاريخياً، أو وظيفياً، أو جمالياً.

وينطلق هذا البحث المتواضع من تقرير أن المفهوم الجمالي لفن الخط العربي يقوم في الأساس على (حقيقة الخط) التي هي في الأصل: أثر / شكل / صورة، يجري تحسينها واستحسانها في ضوء قيم ومعايير جمالية معينة كالوزن والتناسب، والبيان، والتحقيق، وغيرها، تمثل العصب المعرفي لنظرية هذا الخط الفنية.

وتتأسس هذه النظرية / البنية المعرفية لفن الخط العربي، مثل أية بنية معرفية، على ألفاظ / أسماء / مصطلحات تمثل اللغة المعرفية الخاصة لهذا الفن.

وتدور هذه اللغة على مفردات تكاد تختص بتسمية طبيعة هذا الخط الفنية، وأوضاعه، وأشكاله، وأنواعه.. وكذلك بتسمية أهله وطرق أدائهم وأساليب عملهم وأدواتهم وغير ذلك. ويمكن أن نعنون ذلك كله بعنوان علمي دقيق وشامل هو: (المصطلح الفني في الخط العربي).

وعند استقراء معالم / ملامح / مفردات هذه اللغة المعرفية بقصد الوصول إلى فقه هذا المصطلح الفني / الخطي، نجد أنه يقوم على عدد كبير ومتشعب من الألفاظ / الأسماء / المصطلحات التي تغطي في معناها وفي دلالتها مفاهيم: الكتابة، والخط، ودراستهما، والمعرفة بهما، والمصطلح المعبر عنهما أو له صلة عضوية حميمة بهما مثل: الفن، واللغة، والوظيفة، والشكل، والصورة، والتنوع، والعمل،

والمنجز، والصانع، والآلة، والأداة، وغير ذلك مما يتعلق بفن الخط العربي.

ولعل أهم ما يمكن أن نستنتجه من نتائج لهذا البحث، عدا عن تأطير الموضوع تأطيراً عاماً بقصد التأسيس المعرفي له، هو توفير الأرضية العلمية / المصطلحية للبحث الموسوعي في هذا المصطلح الفني الخاص بالخط العربي.. والعمل المنهجي على معجمته.

هوامش الفصل الأول وإحالاته:

(١) شمس الدين محمد بن إبراهيم ابن ساعد السنجاري ابن ساعد السنجاري، ت ٧٤٩ هـ / ١٣٤٨ م: إرشاد القاصد الى اسنى المقاصد، ت: طاهر بن صالح الجزائري، (بيروت، ١٣٢٢ هـ) ط ١، ص ٣٩.

(٢) احمد بن علي القلقشندي، ت ٧٤٩ هـ / ١٣٤٨ م: صبح الاعشى في صناعة الانشا، ت: محمد حسين شمس الدين (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥) ط ١، ج ٣، ص ٣.

(٣) لاروس، تونس ١٩٨٩، ص ص ١٠٢٧ - ١٠٢٨.

(٤) ينظر: الدكتور ميشال زكريا: الألسنية - علم اللغة الحديث، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ط ١، ص ص ١٩ - ٣٦.

(٥) ينظر: الدكتور ادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية المصطلح الفني، (الموصل، مطبعة الزهراء الحديثة، ٢٠٠٣)، ط ١، ص ص ٢٩ - ٤٣.

(٦) الامير أمين آل ناصر الدين: الرافد - معجم لغوي، (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧١) ط ١، ج ١، ص ٤٩.

(٧) ابو الحسن حازم القرطاجني، ت ٦٨٤ هـ / ١٢٨٥ م: منهاج البلغاء وسراج الادباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، (بيروت، دار الغرب الاسلامي، ١٩٨١)، ط ٢، ص ص ١٨ - ١٩.

(٨) أبو هلال العسكري (ت ٢٥٩ هـ / ٨٧٢ م): ديوان المعاني، ت: الدكتور كركنو، (بغداد، مكتبة النهضة، د ز ت) ط (مصورة عن نشرة مكتبة القدسي - القاهرة ١٣٥٢ هـ)، ج ٢، ص ٧٤.

(٩) ابو البقاء ايوب بن موسى الكفوي، ت ١٠٩٤ هـ / ١٦٨٣ م: الكليات، ت: الدكتور عدنان درويش ومحمد المصري، ط ١، (دمشق، ١٩٧٤)، ط ١، ج ٢، ص ٣٩٩.

(١٠) ابو حيان التوحيدي، ٤١٤ هـ / ١٠٢ م: رسالة في علم الكتابة، ت: الدكتور ابراهيم الكيلاني، (دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١)، ص ٣٥.

(١١) ينظر: هلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً واديباً وانساناً، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١)، ط ١، ص ص ١١٢ - ١٤٢.

(١٢) ت: هلال ناجي، (تونس، دار ابو سلامة، ١٩٨٤) ط ٤.

(١٣) هلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف، ١٩٧٠)، ط ١.

(١٤) ينظر: ابوبكر محمد بن يحيى الصولي، ت ٢٣٦ / ٧٤٧ م: ادب الكتاب، ت: محمد بهجة الأثري، (بغداد، المكتبة العربية، د. ت) ط (مصورة، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١ هـ)، ص ٥٥.. وكذلك: محمد بن اسحق ابن النديم، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥ م: الفهرست، ت: رضا - تجدد، (طهران، ١٩٧١)، ص ١٢.. وكذلك: القلقشندي: المصدر السابق، ٢ / ٤٤٨.. وكذلك: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ت ١٢٠٥ هـ / ١٧٩٠ م: حكمة الاشراف الى كتاب الافاق، ت: عبد السلام هارون، ضمن: نوادر المخطوطات، المجموعة الخامسة، (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤) ط ١، ص ٧١.

(١٥) اشتغل على معاني (الصورة / التصوير) ودلالاتها المختلفة، بشكل دقيق وتفصيلي، وصلتها بالفن في ضوء الشريعة الاسلامية: احمد مصطفى علي القضاة: الشريعة الاسلامية والفنون، (بيروت، دار الجيل، د. ت)، ص ص ٤٢ - ٤٤.

(١٦) ينسب القلقشندي (المصدر السابق، ٣ / ٤٦) هذا التصور الى النظام (ابراهيم بن سيار البصري، ت ٢٣١ هـ / ٨٤٥ م).

(١٧) ابراهيم ابن المدير، ت ٢٧٩ هـ / ٨٩٣ م: الرسالة العذراء، ت: الدكتور زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص ١٤.

(١٨) حنش: المرجع السابق، ص ص ١٣ - ١٤.

(١٩) ينظر: ابو نصر محمد بن محمد الفارابي، ت ٣٣٩ هـ / ١٠٠٤ م: إحصاء العلوم، ت: الدكتور عثمان امين، (القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨)، ط ٣، ص ٦٤. وكذلك: محمد بن احمد الكاتب الخوارزمي، ت ٣٨٧ هـ / ٩٩٧ م: مفاتيح العلوم، نشر: لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧) ط ١، ص ٣٦ وما بعدها.

(٢٠) ينظر: اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧)، ج ١، ص ٢١٦. وكذلك: عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٥ م: المقدمة، (بيروت، دار الفكر، د. ت)، ص ٣٣١.

(٢١) احمد بن مصطفى طاش كوبري زادة، ت ٩٦٨ هـ / ١٥٦٠ م: مفتاح السعادة ومصباح السيادة، ت: كامل كامل بكري وعبد الوهاب ابو النور، (القاهرة، دار الكتب الحديثة، د. ت)، ج ١، ص ص ٨٥ - ٩٣.

(٢٢) المصدر نفسه.

(٢٣) سيف الدين بن يحيى ابن الحفيد التفتازاني، ت ٩١٦ هـ / ١٥١٠ م: الدر النضيد، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠)، ص ص ٨ - ٩.

(٢٤) مصطفى بن عبد الله حاجي خليفة، ت ١٠٦٧ هـ / ١١٦٦ م:

كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (بغداد، مكتبة المثنى، د.
ت) ط (مصورة بالآلوفسيت)، ج ١، ص ص ٧٠٧ - ٧١٤.

(٢٥) المعز ابن باديس، ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م: عمدة الكتاب وعدة ذوي
الألباب، ت: عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي، مجلة معهد
المخطوطات العربية، (مجلة. القاهرة)، ١٩٧١، مج ١٧، ص ٧٥.

(٢٦) طاش كوبري زادة: المصدر السابق، ١ / ٨٥.

(٢٧) الهيتمي: المصدر السابق، ص ١١.

(٢٨) ينظر رسالة ابن مقلة، في: ناجي: ابن مقلة، مرجع سابق، ص
١١٩.

(٢٩) ابوالفضل محمد بن مكرم ابن منظور، ت ٧١١ هـ / ١٣١١ م:
لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٥)، ج ٣، ص ٤٦٢.

(٣٠) المعجم العربي الاساسي، مصدر سابق، ص ٧٤٤.

(٣١) الدكتور مصطفى جواد: المباحث اللغوية في العراق ومشكلة
العربية المعاصرة، (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٦٥) ط ٢، ص ٤.

(٣٢) الشيخ احمد رضا: معجم متن اللغة، (بيروت، دار مكتبة الحياة،
بيروت ١٩٥٩)، ج ٣، ص ٤٧٨.

(٣٣) ابو الحسن علي بن حبيب الماوردي البصري الماوردي، ت ٤٥٠ هـ
/ ١٠٥٨ م): ادب الدنيا والدين، ت: مصطفى السقا، (بغداد، مطبعة
آلوفسيت الميناء، د. ت)، ص ٢٥٦.

(٣٤) الاختراع: مصطلح بياني يقصد به.. ايجاد معنى وأسم لم يسبق
اليه. ينظر مثلاً: ابو الحسين اسحاق بن ابراهيم بن وهب الكاتب، ت

٣٣٥ هـ / ٩٤٦ م: البرهان في وجوه البيان، ت: الدكتور احمد مطلوب و الدكتور خديجة الحديثي، (بغداد، مطبعة العاني، بغداد ١٩٦٧) ط ١، ص ١٥٨.. وكذلك: ابو الحسن علي بن محمد الجرجاني، ت ٨١٦ هـ / ١٤١٣ م: التعريفات، ت: الدكتور احمد مطلوب، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣)، ص ٢٢.

(٣٥) ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٢٢ - ٢٣.

(٣٦) الدكتور عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، (بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤)، ص ١١.

(٣٧) ينظر: الدكتور علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥) ط ١، ص ١٧.

(٣٨) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٦٨.

(٣٩) عبد الله بن جعفر بن درستويه، ت ٣٤٧ هـ / ٩٥٨ م: كتاب الكتاب، نشر لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧)، ط ١، ص ٧.

(٤٠) ينظر: غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢)، ط ١، ص ١٥٧.

(٤١) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٦٨.

(٤٢) المصدر نفسه، ٣ / ١٦٨ - ١٦٩.

(٤٣) عبد الرحيم بن علي بن شيت القرشي، ت ٦٢٥ هـ / ١٢٢٧ م: معالم الكتابة ومغانم الاصابة، ت: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ط ١، ص ٣٣.

(٤٤) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ت ٢٧٦ هـ / ٨٨٩ م: ادب الكتاب، ت: محمد محيى الدين عبد الحميد، (مصر، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣)، ط ٤، ص ٢٠٠.

(٤٥) علي بن خلف الكاتب، ت بعد ٤٣٧ هـ / ١٠٤٥ م: مواد البيان، ت: الدكتور حاتم صالح الضامن، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة. بغداد)، ١٩٩٠، مج ١٩، ع ١، ص ١٢٦.

(٤٦) الجرجاني: المصدر السابق، ص ١٦.

(٤٧) محمد علي الفاروقي التهانوي، ت بعد ١١٥٨ هـ / ١٧٤٥ م: موسوعة اصطلاحات العلوم الاسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، (بيروت، شركة الخياط للكتب والنشر، د. ت)، ص ٨٣٥.

(٤٨) ينظر: محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، ت ٦٦١ هـ م ١٢٦٢ م: مختار الصحاح، (بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت)، ط ١، ص ٥١٣.

(٤٩) سيد حسين نصر: مبادئ فن العمارة الاسلامية والمشكلات الحضرية المعاصرة، في: مقالات في الفنون الاسلامية، (الاردن، معهد الفنون الاسلامية ومؤسسة آل البيت للفكر الاسلامي، د. ت)، ص ١٤٩.

(٥٠) ينظر مثلاً: الدكتور عفيف البهنسي: معجم مصطلحات الفنون، (بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١)، ط ٢، ص ١١١ - ١١٢.

(٥١) ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

(٥٢) المصدر نفسه، ١٠ / ٣٤٤ - ٣٤٥.

(٥٣) ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ٥٥ - ٨١.

(^{٥٤}) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: سيد ابراهيم: فن الخط العربي، (القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٣)، ط ٢.. وكذلك: معمر اولكر: فن الخط التركي، (استانبول ١٩٧٦).. وكذلك: تركي عطية الجبوري: فن الخط العربي الاسلامي، (بيروت، دار التراث الاسلامي، ١٩٧٥).. وكذلك: مصطفى اوغور درمان: فن الخط، ترجمة: صالح سعداوي صالح، (استانبول، مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، ١٩٩٠) ط ١.. وهناك آخرون.

(^{٥٥}) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، (الاردن، دار المناهج، ١٩٩٨)، ص ٨٩.

(^{٥٦}) ابو هلال العسكري، ت ٢٥٩هـ / ٨٧٢م: الأوائل، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٧)، ص ٥٧.

(^{٥٧}) الدكتور محيي الدين سيرين: صنعتنا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣) ط ١.

(^{٥٨}) عثمان الكعاك: الخطاطة التونسية، المكتبة العربية (مجلة، القاهرة)، ١٩٦٥، مج ١، ع ٣، ص ١٩.

(^{٥٩}) محمد المنوني: العلوم والاداب والفنون على عهد الموحدين، (الرباط، دار المغرب، ١٩٧٧)، ص ٢٧١.

(^{٦٠}) ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، (بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٦) ط ٢، ص ٣٣٦.. وكذلك: الدكتور عبد العزيز الدالي: الخطاطة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٠).

(^{٦١}) ينظر: معجم علم اللغة، اللسان العربي (مجلة، مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي، الرباط)، ١٩٧٥،، مج ١٥، ج ٢، (عدد خاص بالمعاجم)، ص ٣٠.

(٦٢) ينظر: اخوان الصفا: المصدر السابق، ٣ / ١٤٤. وكذلك: ابن مقلة: المصدر السابق، في: ناجي: المرجع السابق، ص ١٢٠ ١٢٢-.. وكذلك: حسين بن ياسين بن محمد الكاتب، من علماء القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي: لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، ت: هيا محمد الدوسري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ط ١، ص ٤٩ - ٥٠.

(٦٣) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٢٩. وكذلك: ابن خلف الكاتب: المصدر السابق، ص ١٢٥.

(٦٤) ابن مقلة: المصدر السابق، في: ناجي: المرجع السابق، ص ١١٩.

(٦٥) اخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٤٩.

(٦٦) ينظر: حنش: الخط واشكالية المصطلح (مرجع سابق)، ص ٥٥ - ٧١. ويراجع بخاصة: التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٢ - ٣٣.

(٦٧) درمان: المرجع السابق، ص ١٩.

(٦٨) ينظر: وليد الاعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، (بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩) ط ١، ج ١، ص ٢٢٣، ٢٣٥، ٣٨٦، ٣٩٩.

(٦٩) ينظر: عبد الواحد ذنون طه: مجتمع بغداد من خلال حكاية ابو القاسم البغدادى، المورد، ١٩٧٤، مج ٣، ع ٤، ص ٢٢.

(٧٠) القاموس الجديد، (تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٩) ط ١، ص ٣١٤.

(٧١) الدكتور حسن الباشا: الفنون الاسلامية والوظائف على الاثار الاسلامية، (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ج ١، ص ٤٧٤.

(٧٢) ينظر: حنش: الخط في الوثائق (مرجع سابق)، ص ١٢٤ - ١٢٥.

(٧٣) احمد بن محمد بن المختار الرازي، ت ٦٦٦ هـ / ١٢٦٧ م: رسالة في حروف العربية، ت: رشيد عبد الرحمن العبيدي (الدكتور)، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤، مج ٢٠، ج ١، ص ٩٣ - ٩٤.

(٧٤) ينظر: حنش: الخط وأشكاله المصطلح (مرجع سابق)، ص ص ١١٤ - ١١٥.

(٧٥) منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، ت: هلال ناجي، المورد، ١٩٨٠، مج ١٥، ع ٤، ص ٢٢٣ - ٢٣٧.

(٧٦) ابن النديم: المصدر السابق، ص ٩ - ١١.

(٧٧) راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله الى العربية: الدكتور ابراهيم امين الشواربي و الدكتور عبد النعيم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، (القاهرة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠)، ص ٨٦.

(٧٨) ينظر: حنش: الخط وأشكاله المصطلح (سابق)، ص ٩٩ - ١٠٢.

(٧٩) ابن درستويه: المصدر السابق، ص ٧٦، ١١٩، ١٢٠، ١٢٧.

(٨٠) المؤدب الضرير البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها، ت: هلال ناجي، المورد، ١٩٧٣، مج ٢، ع ٢، ص ٤٧.

(٨١) ابن المدير: المصدر السابق، ص ٢٤ - ٢٥.

(٨٢) ابن وهب الكاتب: المصدر السابق، ص ص ٣٤٤ - ٣٤٥.

(٨٣) ابن النديم: المصدر السابق، ص ٩ - ١٠.

(٨٤) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٩، ص ٣٠.

(٨٥) مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، ت: الدكتور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مج ٧، ج ١، ص ١٢٦.

(٨٦) ابن باديس: المصدر السابق، ص ٧١.

(٨٧) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ١٢.

(٨٨) محمد بن حسن الطيبي، ت ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م: جامع محاسن كتابة الكتاب، ت: الدكتور صلاح الدين المنجد، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢)، ص ص ٢٢ - ٢٣.

(٨٩) الراوندي: المصدر السابق، ص ١٥.

(٩٠) ينظر: حبيب الله فضائلي: اطلس الخط والخطوط، ترجمة: الدكتور محمد التونجي، (دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣) ط ١.

Anne Marie Schimmel: Calligraphy & Islamic Culture, (London (٩١)
١٩٩٠), p٧

(٩٢) ابن خلدون: المصدر السابق، ص ٣٣١.

(٩٣) هوداس: محاولة في الخط المغربي، ترجمة: عبد المجيد التركي، حوليات الجامعة التونسية (مجلة)، ١٩٦٣، ع ٣، ١٩٦٣، ص ١٧٥.

(٩٤) حنش: الخط في الوثائق (سابق)، ص ص ١١٥ - ١٧٧.

(٩٥) ينظر: ادهام محمد حنش: الخط العربي واشكاله النقد الفني، (بغداد، دار الأمراء للنشر والتوزيع، بغداد ١٩٩٠) ط ١، ص ١١١.

(٩٦) الدكتور عاصم محمد رزق: معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ط ١، ص ص ١٨٢ - ١٨٣.

(٩٧) ولعل من الأهمية هنا أن نشير إلى أن هذه الألفاظ / الأسماء / المصطلحات هي مصنفات مكتبية حديثة لأصول الكتب والرسائل الخطية التراثية بالدرجة الأولى، ولم يبد أنها كانت مستخدمة قديماً، لا عند المصنفين العرب والمسلمين الأوائل، ولا عند أهل الخط.

(٩٨) ينظر: حنش: الخط في الوثائق (سابق)، ص ص ١٤٥ - ١٥٢، ٢٠٠ - ٢١٩.

(٩٩) الزفتاوي: المصدر السابق، ص ١٩٥.

(١٠٠) ينظر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، (دمشق - بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، دمشق / بيروت ١٩٨٨) ط ١، ص ص ٤٧ - ٦٤.



الفصل الثاني

النخط الكوفي
وحدوده المصطلح الفني

الخط الكوفي

وحدود المصطلح الفني

١ - مقدمة:

١ - ١ / شكل الخط العربي:

عكف دارسو الخط العربي على النظر العلمي والمعاينة العملية في الوثائق الخطية العربية: الآثارية والعمارية والمصحفية وغيرها.. وعلى التنقيب في الرسوم والأشكال الكتابية البادية في خط هذه الوثائق، لمعرفة خصائص الأداء والحركة والشكل فيه. وتكاد أغلب دراساتهم الآثارية، والتاريخية، واللغوية، والفنية، وغيرها تجمع تقريباً على أن الشكل الأول للخط العربي كان في مراحله الأولى والمبكرة حتى القرن الأول الهجري / السابع الميلادي يتوفر على خاصيتين بارزتين هما: (اليبوسة) و(الليونة)^(١).

ولم يكن هناك من خلاف أو اختلاف يذكر في هذا الشأن بين دارسي الفنون الإسلامية بعامة، ودارسي الخط العربي بخاصة، سوى الإختلاف في مسألة أولوية أو أقدمية أو أسبقية كل من (اليبوسة) أو (الليونة) في الطبيعة التصويرية الغالبة على شكل الخط الذي كان للعرب عند إطلالة القرن السادس الميلادي، وأطلق عليه "علماء الساميات: الخط العربي"^(٢)، وزاد عليه بعض الباحثين تعريفه: "الخط العربي المعياري"^(٣) الذي ربما يقصد منه: الإستقرار اللغوي الرمزي لشكل الخط وصور الحروف في الكتابة العربية المبكرة^(٤).

وقد دارت آراء هؤلاء الدارسين بشأن هذه المسألة على مدار النقاط الآتية:

١ - غلبة اليبوسة المطلقة تقريباً على شكل الخط العربي الأول،

وكمون ليونة نسبية في ثانيا هذا الشكل الذي صار يوصف غالباً باليابس، أي أن اليبوسة سابقة شكلاً وغالبة حضوراً على الليونة في شكل هذا الخط. وعلى الرغم من أن هذا الرأي لا ينكر أو يتنكر لوجود الليونة في هذا الشكل، إذ يقر بوجودها القليل الواضح مجتمعة مع اليبوسة فيه.. فإن هذا الرأي يميل إلى أن هذه الليونة طارئة على هذا الشكل، لأنها كانت نتيجة السرعة في الكتابة ليس أكثر، واستثنائية لأنها لم تكن قصداً فنياً ووظيفياً فيه، كما إنه ليس هناك في المدونات التاريخية إشارة إلى وجود هذه الليونة، على نحو مستقل، قبل اليبوسة، ولا حتى على نحو معاصر لها^(٥). ويكاد هذا الرأي أن يكون هو الرأي السائد والمتواتر عند أغلب هؤلاء الدارسين.

٢- أسبقية أو أقدمية الليونة على اليبوسة في شكل هذا الخط^(٦) الذي كان في الأصل أو في مرحلته التاريخية الأولى في ما قبل الاسلام، على الأقل، ليناً بالكامل، اكتسب اليبوسة بالتسوية صفة جديدة تتعلق بطريقة التنفيذ في رسم الحروف وفق المسارات الهندسية، المستقيمة والمستديرة، التي نقلت إلى الخط العربي المبكر هذا الشكل اليابس المبسوط^(٧).

٣- إن اليبوسة والليونة في شكل الخط العربي "... كانا يعيشان معاً في زمن واحد، ويسيران في خطين متوازيين، ولا يمكن أن يكون أحدهما متطوراً عن الآخر"^(٨).. سابقاً له أو لاحقاً عليه، بل إن هاتين الخاصيتين تشكلان معاً الملمح المشترك الرئيس لشكل هذا الخط الذي تكامل نسبياً في حدود القرن السادس الميلادي.

ولكن تعدد هذه الآراء وتباينها الواضح في تحديد طبيعة الشكل الأول للخط العربي لم يمنع أغلب هؤلاء الدارسين، على اختلاف اهتماماتهم وتوجهاتهم، عند دراسة الخط العربي في هذه الحقبة، وكذلك تطوره في ما بعد، من تغليب (اليبوسة) على (الليونة) في هذا الشكل، وتسميته، من باب التغليب ايضاً، بـ (الخط الكوفي)^(٩) مصطلحاً عاماً.

١- ٢ / الخط الكوفي.. إشكالية المصطلح؛

وقد يخلص المتتبع لواقع هذا المصطلح في بعض الدراسات التاريخية، واللغوية، والآثارية، وغيرها من الدراسات المتعلقة، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بالخط العربي، الى أن مصطلح (الخط الكوفي) يواجه، الى حد ما، إشكالية معرفية في تباين حدوده الفنية والمفهومية، لاسيما وإن أغلب هذه الدراسات ينطلق في فهم هذا المصطلح وفي التعامل معه من حقيقة أن (الخط الكوفي) يقوم على شكل كتابي تغلب عليه التزوية واليبوسة الجافة.

وربما تتضح هذه الإشكالية، على نحو أكثر، في المجالين التطبيقي والنظري للكتابة العربية، إذ تبدو في المجال التطبيقي الأول متمثلة في تلك الدراسات التي تردُّ أغلب.. إذا لم نقل كل النقوش الكتابية العربية البكر قبل الإسلام، وترد كذلك الكتابات الوثائقية والمصحفية والمسجدية المبكرة في بدايات ظهوره الأولى في ما قبل الكوفة (١٧ هـ / ٦٨١ م)، وترد أيضاً الكتابات التذكارية على العمائر الإسلامية المختلفة التي أنجزت في ما بعد الكوفة، مفهوماً وتسميةً، الى مصطلح (الخط الكوفي).

وكان هذا الرد جملةً دون تفريق، على صعيدي المفهوم والتسمية، جملةً تكاد تكون واحدة.. دون كبير تفريق بين هذه الكتابات كلها على الرغم من التباينات الشكلية والوظيفية والمكانية والزمانية القائمة بينها.

ولعل بالإمكان ملاحظة السبب العلمي الرئيس لهذا الرد ماثلاً في غلبة المنهج التاريخي - الآثاري على هذه الدراسات، وهذا المنهج يقوم على تحليل النقوش الكتابية على الأبنية والشواهد والأضرحة والنقود والمواد الآثارية الأخرى، فقامت أغلب هذه الدراسات على تحليل مثل هذه النقوش الكتابية العربية المحصورة في دائرة تاريخية لا تتجاوز القرن الأول الهجري / السابع الميلادي مادةً لدراسة شكل

الخط العربي و تطوره الدلالي والتأريخي. وقد حرص بعض دراسات هذا المنهج على توفير علاقة، من نوع ما، في ما بين الخطوط أو الكتابات الإنسانية بصورة عامة، ومنها الخط العربي الذي حاولت هذه الدراسات الأثرية جهودها للوصول الى رد أصل هذا الخط الى أصول كتابية أخرى، أقدم منه، من أبرزها: الخط السرياني، والخط النبطي^(١٠)، وخط المسند الحميري الجنوبي، والخط السينائي السامي^(١١)، والخط الحضري^(١٢).

ويمكن القول إن هذه الدراسات كانت تسعى الى تحديد الأصل التاريخي المبكر لشكل (الخط العربي) الأول^(١٣).. أو إنها كانت عبارة عن محاولات علمية على هذه الطريق.

أما المجال النظري الذي تبدو فيه هذه الإشكالية فيتمثل في التباين أو الاضطراب في ما بين مفهومين إثنين رئيسين لمصطلح (الخط الكوفي):

أحدهما - مفهوم تراثي قديم يدل على أن هذا الخط كان هو (الخط العربي) بعامة، والمجود منه بخاصة.. الموصوف ب (الجليل المبسوط)^(١٤) و (المحقق)^(١٥)، وهو المرجعية الفنية للكتابة والخط عند العرب والمسلمين، حيث "كانت العبرة في زمانهم بتعيين قواعد الخط الكوفي وأنواعه"^(١٦).

و ثانيهما - مفهوم حديث ومعاصر يتلخص في كون (الخط الكوفي) "نوعاً من أنواع الخط العربي"^(١٧) أو تعبيراً عن ما يشبه المنظومة الخطية المترابطة في الشكل والقواعد.

ولعل السبب العلمي الرئيس في هذا التباين، يتمثل في شحة الإشارات التاريخية الدقيقة والواضحة إلى الخط الكوفي في المصادر العربية الأولى، اللغوية والفنية وغيرها من المصادر، التي إنشغلت، بصورة خاصة، بصناعة الكتابة في دواوين الدولة العربية الإسلامية

وبطبيعة الخط وخصائصه وشروطه وأنواعه الفنية والوظيفية.

وربما أدت هذه الشحة الى ترك المجال مفتوحاً للأجتهد العلمي لدارسي هذا الخط المتأخرين، المحدثين والمعاصرين، في وضع هذا المصطلح على طريق معرفية تتطرق تاريخياً من بعض الأصول الآثارية التي أشرنا اليها في النقطة الأولى من هذه الإشكالية، وتمضي، في الوقت ذاته، في مسار النقطة الثانية أو النظرية منها.

١- ٣ / المصطلح الفني.. المنهج والحل؛

ومن هنا، يمكن القول إن حل هذه الإشكالية ربما يحتاج الى مزيد من البحث في (الخط الكوفي)، لاسيما وأن هذا المصطلح بوصفه واحداً من مصطلحات الخط العربي وموضوعاته الفنية، ما يزال لم يأخذ حظه المناسب من الدراسة العلمية المعمقة التي تكشف بالبحث واقعها في المعرفة الكتابية والخطية العربية، وتعمل على تحليل آثاره المختلفة، وتحولاته المتعاقبة على أصعدة الشكل والوظيفة والتسمية، وصولاً الى تمييزه عن عموم أشكال الخط العربي وأنواعه وأساليبه الكتابية.

ولذلك يحاول هذا البحث المتواضع القيام بذلك هنا من خلال منهج فني يجعل دراسة الظاهرة الخطية (الكوفية) وصيرورتها المعرفية أكثر توفيقاً في بيان طبيعة هذا الخط، وتحديد مكانته في المعرفة الخطية العربية. ويقوم هذا المنهج على البحث في شكل الخط العربي وطبيعته الصورية ونظريته الفنية التي تقوم، في جزء كبير منها، على مطالب: التجليل، والتحقيق، والتزيين، والتنوع، والوزن، والتناسب، وغيرها لتجويد الخط العربي وتحسينه على ما يسميه بعض فقهاء فن الخط العربي بـ(الأصول والقواعد) التي هي بمثابة القانون العلمي لبناء (حسن الخط) الذي هو جوهر (المصطلح الفني) للخط العربي.

٢- دراسة (الخط الكوفي):

يمكن القول إن دراسة هذا الخط جاءت منذ القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي، بطريقتين: أولهما غير مباشر من خلال الدراسات الإستشراقية الآثارية، وثانيهما مباشر من خلال الدراسات العربية الفنية المعنية بالخط الكوفي بشكل كلي ومباشر:

أولاً: الدراسات الآثارية التي ربما كان بعض المستشرقين من أوائل الذين درسوا النقوش الكتابية العربية الأولى، وأستخدموا مصطلح (الخط الكوفي) في التعبير عن تلك النقوش. ولعل من أوائل هؤلاء المستشرقين: الألماني نولدكه Theodor Noeldke (ت ١٢٢٩هـ / ١٩٣٠م) الذي رد في عام (١٢٨٢هـ / ١٨٦٥م) أصل "الخط الكوفي" إلى الخط النبطي.. والإنكليزي ستاركي J. Starkey (ت ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م) الذي ردّ، بعد سابقه بنصف قرن تقريباً، أصل "الخط الكوفي" إلى الخط السرياني (الإسطرنجيلي)^(١٨).

وقد مضى العديد من الباحثين الآثاريين بخاصة، وغيرهم أيضاً، على نتائج هذه الدراسات الآثارية في الرؤية العامة إلى هذا الخط، وفي منهج دراسته، حتى اليوم^(١٩).

ثانياً: الدراسات الفنية التي ربما كان يوسف أحمد (ت ١٣٦١هـ / ١٩٤٢م) أول من حاول عام (١٢٠٨هـ / ١٨٩١م) الشروع فيها من خلال فك غوامض بنية (الخط الكوفي) الفنية بواسطة قاعدة المربعات^(٢٠) الهندسية لتقليد بعض الكتابات "الكوفية" المسجدية القاهرية عبر الحقب التاريخية المختلفة.

أن الدراسات المعنية بهذا الخط، بشكل كلي ومباشر، ماتزال قليلة جداً. ويمكن القول إن الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة المتخصصة، فنياً، بهذا الخط كانت قد بدأت مع جهود رائد دراسات هذا الخط الآثارية والفنية في العصر الحديث: الآثاري والخطاط المصري يوسف أحمد. ولكن هذا الباحث الآثاري الخطاط لم يخرج

عن نظرية بعض المستشرقين في رد أصل هذا الخط الكوفي إلى الخط النبطي، سوى أن أهل الحيرة أو الأنبار كانوا قد إشتقوا من هذا الخط النبطي "خطاً سمي بالحييري أو الأنباري، وسمي فيما بعد بالخط الكوفي" على حد قوله.

ويذهب يوسف أحمد الى أن هذا الخط كان قد تطور على أساس مقولتي:

- تشابه الشكل بين كل أنواع الخط العربي الأولى (الحييري، والأنباري، والمكي، والمدني، والبصري، والكوفي) ..

- وتغليب تسمية (الكوفي) على كل هذه الأنواع الخطية، وما آلت اليه تجويداً في الشكل وإستخداماً في الوظيفة ..

لأن التأنق في الخط والإجادة فيه وتحسينه كان قد جرى في الكوفة، وتطور فيها، وانتشر منها الى المدن الإسلامية الأخرى، الشامية والمصرية، حتى "توجهت العناية في بغداد الى تجويد الخط الكوفي .. مع بقاء تسميته بالخط الكوفي".

وكانت أول بوادر الخروج "من قيود الخط الكوفي"، حسب رأيه، في أواخر العهد الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ / ٦٦٠ - ٧٤٩ م) بإختراع قطبة المحرر (ت ١٥٤ هـ / ٧٧٠ م) "الخط الجليل" ومشتقاته التي كان لتتاسلها المتواصل، فنياً ووظيفياً، سبب رئيس ومباشر في ما سماه يوسف أحمد بـ (رقود الخط الكوفي) على مدى قرون عديدة إمتدت الى منتصف القرن الثاني عشر الهجري / القرن الثامن عشر الميلادي حيث بانت بوادر (إحياء الخط الكوفي)^(٢١).

وعلى الرغم من أن هذا الرجل كان آثارياً في عمله، فإنه كان فنياً تطبيقاً calligrapher في منهجه لدراسة (الخط الكوفي) التي عززها، على ذات الرؤية والمنهج الفنيين، تلامذته بإتجاهاتٍ ثلاثة متكاملة في بناء (المصطلح الفني) لهذا الخط:

الأول: التاريخ الفني لـ (الخط الكوفي) الذي يعالج ظهوره وتطوره وأنواعه، وكانت جهود الدكتور زكي محمد حسن رائدة في هذا المجال، إذ كان قد ألف عدداً من الكتب التي عنيت بالخط الكوفي من حيث النشأة والطبيعة والتطور والتنوع وغير ذلك من جوانب الفن التاريخية.

الثاني: (الأصول والقواعد) والشروط النظرية، الجمالية والفنية، لـ (حسن الخط) (الكوفي). وقد تمثل هذا الاتجاه في دراسة الدكتور إبراهيم جمعة العلمية الرائدة لتطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصرفي القرون الخمسة الهجرية الأولى^(٢٣) / الحادي عشر الميلادي، إذ حاول فيها تطبيق نظرية (النسبة الفاضلة)^(٢٤) على هذه الكتابات، ولكنه وجد إنطباقها على عدد قليل جداً من حروف هذه الكتابات الكوفية، فاندفع إلى محاولة إفتراض نسبة هندسية رياضية متوسطة خاصة لقياس الأشكال الفنية لحروف الخط الكوفي، وحددها بأن تكون نسبة عرض الألف إلى طوله بمقدار (١ : ٧)^(٢٥).

الثالث: تقعيد أبجدية كتابية فنية خاصة لحروف (الخط الكوفي) على يد الخطاط محمد عبد القادر (ت ١٤١٨ هـ / ١٩٩٧ م) الذي كان أول من وضع أبجدية تعليمية لـ (قواعد الخط الكوفي)^(٢٦) عام ١٣٦٧ هـ / ١٩٤٦ م، وأول من درّس هذه القواعد في (مدرسة تحسين الخطوط الملكية) المصرية، مركزاً على الأبجدية الخطية التعليمية لنوعين إثنيين أساسيين من أنواع الخط الكوفي هما: (الكوفي البسيط) و (الكوفي المروس). (ينظر: الشكل رقم ٧).

٣- مصطلح (الخط) ما قبل (الكوفي):

تفيد بعض المصادر اللغوية والتاريخية العربية الأولى، بكل وضوح، بأن العرب في مرحلة ما قبل الإسلام، وربما في بواكيره الأولى

أيضاً، كانوا قد اصطَلَحُوا على خطهم الأول إسم (الجزم)^(٢٧). ويمكن
عد هذه التسمية تمييزاً له عن:

أولاً: الأصول الكتابية الأخرى الأسبق منه، سواء منها تلك التي
قيل: إن الخط العربي كان قد اشتق منها، أو كان قد تأثر بها على
الأقل، وبالأخص منها الخطان: (المسند الحميري الجنوبي) و(النبطي
الشمالي)، وربما عن الخطوط الأخرى التي كانت شائعة آنذاك،
فعصرها في جيل كتابي واحد.. إذ يبدو مصطلح (الجزم) هذا
دقيقاً في التعبير عن طبيعة الشكل الأولى للخط العربي المتمثلة
في (اليبوسة) الغالبة، وأكثر دلالة عليها، فإذا ما وقفنا مع أهل اللغة
والمصطلح عند معنى (الجزم) ودلالته، نجد انطباقه اللغوي والدلالي
التام على الخط العربي الذي "كان يسمى في الجاهلية [بهذا الاسم]
لأنه: انجزم أي انقطع"^(٢٨) أولاً عما سواه من تلك الخطوط، وبخاصة
(المسند) الذي كانت طبيعته الشكلية تقوم إلى حد ما على اليبوسة
الهندسية المطلقة التي يذكر بأن خط (الجزم) العربي كان قد أخذ
يبوسته منها من خلال اقتباسه طريقة الأداء أو التنفيذ في الكتابة^(٢٩)
مما أدى إلى إنتاج (شكل) جديد، ومميز، ومختلف له، لاسيما وأن
معنى "الجزم في الخط: تسوية الحروف"^(٣٠) أي بسطها وهندستها
التي يصعب أداؤها وتنفيذها إلا بـ "قلم جزم: لا حرف فيه"^(٣١).. أي
قلم ذي سنين مستويين غير محرفين في القط^(٣٢). وربما لذلك، وصف
الخط العربي الأول أو خط الجزم بأنه خط أو "قلم مبسوط"^(٣٣)
يقوم في الغالب على: اليبوسة، والبسط، والتربيع في الزوايا، وكثرة
المستقيمات، وسماكة أشكال الحروف.

ثانياً: أسلوب كتابي عربي آخر، معاصر له، يقوم على: الليونة،
والتقوير، والتدوير في الزوايا، والمنحنيات، ورشاقة أشكال الحروف،
ورقتها، وغير ذلك من خصائص المرونة والسرعة والخفة في الأداء،
والصغر في الحجم.. عرف، عند أهل اللغة والكتابة على حد سواء،
بمصطلح (المشق)^(٣٤) معادلاً موضوعياً، وموازياً معرفياً، ومقابلاً لغوياً،
لمصطلح (الجزم) من حيث تباين: القلم، والأداء، والشكل، والوظيفة.

لم يرقَ (المشق) إلى مستوى (الجزم) في الاستخدام أو التبني العربي والإسلامي الرسمي المبكر: صفة، وشكلاً، ووظيفةً، ومصطلحاً للخط العربي الأول، إذ تجيء المواقف والنصوص لتؤكد على أن (المشق) هو "شر الكتابة"^(٣٥)، وهو القول الذي ربما يعبر، إلى حد كبير، عن رؤية وموقف جمعيين، كان المسلمون الأوائل قد تبنيوها بالنهي عن استخدام (المشق) في كتابة المصحف الشريف بخاصة^(٣٦). وربما كان هذا النهي هو السبب الرئيس في السلوك الكتابي التدويني الأول للمسلمين، وبخاصة منهم كتبة الوحي القرآني^(٣٧) الذين ربما كانوا يرون في "الصورة الكوفية للخط جلالاً يتناسب مع جلال القرآن"^(٣٨)، وربما لهذا السبب كانوا يستعملون الخط اللين (المشق) في كتابتهم وهم في حضرة النبي صلوات الله عليه، فإذا ما رجعوا إلى منازلهم.. أعادوا ما كانوا قد كتبوه، بالخط اليابس (الجزم) الذي يتطلب اطمئناناً وتأنياً^(٣٩).

ويبدو أن "الجزم خطنا هذا العربي"، كما يصفه نصاً غير واحد من المصادر اللغوية والتاريخية العربية المهمة^(٤٠)، هو (المصطلح الفني) الأول والمبكر للخط العربي على الرغم من قدم المسند وانتقاله بشكل متغير بعض الشيء في الكتابات الثمودية واللحيانية والصفوية في شمال الجزيرة العربية وجنوب بلاد الشام^(٤١)، حيث عثر الآثاريون في بادية الأردن الجنوبية مثلاً على العديد من نقوش الخط العربي المبكر المكتوبة على أنقاض نقوش هذه الكتابات^(٤٢).. وعلى الرغم من أسبقية وجود الكتابة في الحواضر العربية الشمالية كالأنبار والحيرة^(٤٣) وغيرهما وانتقاله إلى الحواضر العربية الأخرى، وبالذات مكة والمدينة، واستمراره في الحواضر الإسلامية اللاحقة كالبصرة والكوفة.. إذ تشير الروايات إلى أن "أهل الحيرة خطوا الجزم، وهو خط المصاحف، وتعلمه منهم أهل الكوفة"^(٤٤)، كما تشير روايات أخرى إلى أن العرب في ما قبل الإسلام كانوا يفتنون في خطوطهم وكتاباتهم، ويحبرونها، ويذهبون فيها مذاهب من التجويد والإتقان. وكان هذا الخط المجود المحبر المتقن يوصف بالترقيش، والنممة، والرقم، والوشم، والتميق"^(٤٥).

ومن هنا، يبدو أن هذا (الجزم) ظل هو المصطلح السائد، شكلاً وتسمية، في تغطية الخط المجود في كل هذه البيئات الكتابية العربية الأولى التي أثبت البحث الآثاري والفني تشابه أشكال خطوطها وتماثل صور حروفها^(٤٦)، على الرغم من التسمية اللاحقة لهذه الاشكال والصور الخطية، على سبيل التخمين والافتراض ليس إلا، بأسماء هذه البيئات: (الأنباري) و(الحيري) و(المكي) و(المدني) و(البصري) وصولاً إلى (الكوفي) الذي شكل مصطلحه انعطافة أولى في السيرة الفنية للخط العربي.

٤- مصطلح (الخط الكوفي)؛

٤- ١ / الحدود التاريخية والمعرفية؛

سبق ابن وحشية (الكوفي المولد: أبو بكر أحمد بن علي، ت ٢٨٣ هـ / ٩٠٣م) كلُّ أحدٍ نعرفه من مؤرخي الخط العربي وفقهائه إلى ذكر (القلم الكوفي) مصطلحاً عاماً يشير إلى (الخط العربي) المشرقي تحديداً، إذ يورد في كتابه (شوق المستهام إلى معرفة رموز الأقلام)^(٤٧) هذا المصطلح إلى جانب ما أسماه (القلم المغربي، وهو الأندلسي) .. عنوانين إثنين متباينين لأبجدية الخط العربي^(٤٨). (ينظر: الشكل رقم ٨).

ويمكن أن نقول، من هنا، إنَّ الحدود التاريخية لهذا المصطلح ترتد إلى ما قبل ذكره هذا، لا سيما وإن إشارة ابن وحشية العامة إلى أن هذا (القلم الكوفي) هو "الذي وضعه سيدنا إسماعيل عليه السلام، وهو أول من تكلم بالعربية وكتب"^(٤٩)، وقد تنوع وصار تسعة أنواع^(٥٠).

ويمكن القول أيضاً بأن الحدود المعرفية لمصطلح (الخط الكوفي) تظهر، بشكل جلي وواضح، في بحر القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، ويبدو أنه ظل متداولاً في غضون تطورات الخط العربي

النوعية، الفنية والوظيفية، الممتدة نسبياً حتى القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، وماوراءه.

ولا شك، كما يبدو من هنا، في أن ابن النديم (محمد بن إسحاق، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥ م) قد أخذ من ابن وحشية مصطلح (الخط الكوفي)، ولكنه عرضه في قائمته الطويلة نسبياً لأنواع الخط العربي الأولى والمبكرة، إذ ذكره تحديداً ضمن خطوط المصاحف مع (المكي) و(المدني) و(البصري) وغيرها. وربما كان هو الخط الذي وصفه نفسه بـ "الخط القديم"^(٥١).

وربما كان هذا الوصف معروفاً عند أهل الكتابة والخط آنذاك، لاسيما وإن أحد فقهاء هذا الفن، وهو ابن البصيص (محمد بن موسى بن علي الشافعي، ق ٨ هـ)، يشير إلى أن "الزمن الأول [العربي أو الإسلامي]. لم يكتب [فيه] إلا القلم الكوفي"^(٥٢).

ولا شك في أن كلاً من (الخط القديم) و(الزمن الأول) هما قرينة واحدة في الدلالة على مخطوط المصحف العثماني الإمام الذي يصفه القسطلاني (أبو العباس شهاب الدين، ت ٩٢٣ هـ / ١٤٧٩ م) بأنه "المصحف الكبير المكتوب بالخط الكوفي الأول"^(٥٣)، وهو "خط حسن بين قوي"^(٥٤). (ينظر: الشكل رقم ٩).

وربما كان هذا هو المعيار النقدي لفنية هذا الخط في هذه الحدود التاريخية والمعرفية، إذ يذكر التوحيدي بأن "العبرة في زمانه كانت بتعيين قواعد الخط الكوفي وأنواعه" التي كانت على عهده متفرعة إلى اثني عشر نوعاً^(٥٥)، وربما ظلت هكذا أو أكثر حتى زمان القلقشندي (أحمد بن علي، ت ٨١٢ هـ / ١٤١٨ م) وربما بعده بقليل أيضاً.. تتمثل، إلى حد ما، في أن للخط الكوفي، كما يقول القلقشندي، "أصلين من أربع عشرة طريقة، هما لها كالحاشيتين: [البسط والتقوير]، وهما قلم الطومار: وهو قلم مبسوط كله، ليس فيه شيء مستدير. وكثيراً ما كتب به مصاحف المدينة القديمة،

وقلم غبار الحلبة: وهو قلم مستدير كله ليس فيه شيء مستقيم^(٥٦).
(ينظر: الشكل رقم ١٠).

٤-٢ / التجويد (الكوفي):

وعلى الرغم من إمكانية العودة بالخط الكوفي إلى خط الجزم أصلاً له.. يبدو، من سياق الإشارات السابقة، بأن مصطلح (الخط الكوفي) هذا كان يطلق، بشكل عام، على (الخط العربي) بمختلف أنواعه وأشكاله وأساليبه الكتابية الأولى، اليايسة والينة معاً.

وربما كان هذا التغليب من باب التجويد الذي حاول بعض الباحثين المحدثين تعليله في ظل التحولات الحضارية، والطبوغرافية، والوظيفية التي شهدتها (الكوفة) في هذا الإطار، من خلال الاشارات التاريخية الآتية:

١- إن قبائل من اليمن نزلت في جانب (الكوفة) الشرقي، وكان أبناء هذه القبائل يعرفون الكتابة بالخط المسند، فنشروا الكتابة في الكوفة، ونشطوها، وجعلوا الاهتمام بها أكثر مما كانت في المدن الإسلامية الأخرى آنذاك. وربما كان لهذا الاهتمام ولهذا الانتشار دور في نسبة الخط العربي إلى الكوفة^(٥٧).

٢- إن بقايا أهل الحيرة والانباء كانوا قد نزحوا إلى الكوفة، فانتشر الخط (الحيري والانباءري) في أهلها، وجودوه، وبرعوا فيه، فنسب إليها، فقل: الخط (الكوفي) بدلاً من هذين الخطين أو غيرهما^(٥٨).

٣- وإن جماعة من علماء الكوفة وعارفيها بالخط قد أستخرجوا إبان العهد الأموي (٤٠ - ١٣٢ هـ / ٦٦٠ - ٧٤٩ م) خطأً من الخطوط العربية السابقة، سمي هذا الخط بـ(الكوفي) لظهوره في الكوفة^(٥٩).

وإذا ما حاولنا قبول هذه الآراء، نسبياً، من حيث درجة الصحة التاريخية أو الحضارية أو الفنية، أو تحليلها باتجاه التأثير المباشر

أو غير المباشر في الصناعة الفنية للخط العربي في (كوفة) القرن الأول الهجري / السابع الميلادي، فلا يكون ذلك إلا من باب تعلم أهل الكوفة لخط الجزم، واستثمار كتاب الكوفة الخطاطين لشروط هذا الخط الفنية التي نضجت مع كتابة المصحف الشريف، لاسيما وأن خط الجزم كان هو خط المصاحف الذي تعلمه أهل الكوفة، وجودوه أكثر ليصبح، ربما، "أصلح الخطوط، وأجمعها لأكثر الشروط" (٦٠) الجمالية والفنية والوظيفية.

ولا بد من أن نقف هنا عند محاولة مصادر الخط العربي ومراجعته تفسير التجويد (الكوفي) لهذا الخط، إذ يشير بعضها إلى دور رائد، مباشر وغير مباشر، للخليفة علي بن أبي طالب (٦١) (رضي الله عنه)، وكان هو أحد كتبة الوحي، إذ ينسب إليه مصحف مكتوب بالخط "الكوفي البسيط أو القديم" (٥٢)، ويذكر عنه توجيهه أحد كتاب المصاحف بوجوب (تجليل الخط) (٦٢) عند كتابة القرآن الكريم.. بينما يؤكد بعض آخر منها على أن تجويد الخط في الكوفة "كان قد تم بالهندسة والإتقان، حتى تميز عن الخط الحجازي بنوعيه: المكي والمدني، وهو بدائي غير متقن، فلا شك في أن كتاب الكوفة رأوا تقاليد الخط السرياني في تحسينه وهندسته، وطبقوها على الخط الحجازي البدائي، فالخط الذي ظهر في الكوفة هو وليد الصنعة والفن المقتبس من حضارة سابقة" (٦٥).

وكان قد برز في الكوفة كتاب أو خطاطون متميزون بصحة الخط وجودته، وإتقان ضبطه، وحسن شكله (٦٦). وربما من هنا، من باب (التجويد) وليس من أي باب آخر، صارت النسبة في الخط إلى الكوفة.

٥- تجويد الخط (الكوفي)؛

كان (تجليل الخط) أول الشروط الفنية التي أحكمت كتابة المصاحف بخط الجزم اليابس المبسوط الذي صار فيما يعرف بالخط الكوفي الذي تمثل لأول مرة في المصحف الإمام الذي كتبه الصحابي

الجليل زيد بن ثابت (رضي الله عنه) "بقلم جليل مبسوط" (٦٧).

وقد تمثل هذا التجليل فيما بعد في كتابات المساجد وكتابات الخلفاء، إذ يمكن القول إن ذلك كان قد تمثل، أولاً، في كتابات قبة الصخرة التي انجزت عام (٧٢ هـ / ٦٩١ م) على عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (حكمه: ٦٥ - ٨٦ هـ / ٦٨٤ - ٧٠٥ م)، وكان الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (حكمه: ٨٦ - ٩٦ هـ / ٧٠٥ - ٧١٥ م) "أول من كتب في الطوامير، وأمر بأن تعظم كتبه، وأن يجلل الخط الذي يكاتب به" (٦٩).

وهنا الآن تماماً.. المكان: دمشق الشام، و الزمان: العهد الأموي، حيث تؤكد مصادر الخط العربي على أن أهل الكوفة تعلموا (الجزم) "وخط أهل الشام: الجليل" (٧٠) الذي يوصف بأنه كان "خطاً (كوفياً) محققاً" (٧١).. حصل في السيرة الفنية والوظيفية والمفهومية للخط العربي تطور نوعي يمكن عده حلقة الربط أو صلة الصلة في ما بين (الجزم) و(الكوفي) اللذين توحدتهما الطبيعة الفنية الشكلية الواحدة التي تغلب فيها اليبوسة على الليونة، وأخذ به الخط العربي المجود، فنياً ووظيفياً، اسماً جديداً هو (الجليل) (٧٢) الذي كان هو المصطلح المبكر الذي أطلق على الشكل الخطي اليابس بعد (الجزم)، وفتح الباب واسعاً لقيام (التحول) أو (الانقلاب) الفني في الخط العربي، متمثلاً في تنوعه أو تمييزه بشكل رئيس إلى "الأقلام اليابسة والأقلام الرطبة" (٧٣). وهي العملية المعرفية التي سماها بعض فقهاء الخط ومؤرخيه بـ (إصلاح الخط الكوفي) (٧٤).

٦- (إصلاح الخط الكوفي)؛

يقصد بهذه العبارة "التصرف بالخط الكوفي لإظهار التدوير فيه" (٧٥)، و"ترطيب كتابته" إذ أن "الرطوبة في الخط هي لدونته وريته، وألاً تثرى من الخارج زواياه" (٧٦).

يقوم هذا الإصلاح على أساس استخراج أو اشتقاق أو توليد أنواع

خطية جديدة من الخط الكوفي: القديم أو الأصل.. الذي تغلب اليبوسة على طبيعته الشكلية صفة عامة، أو على أساس قلب الشكل في هذا الخط وتحويله إلى الليونة التي يمكن أن تغلب على الأشكال أو الأنواع الخطية الجديدة التي قد تستخدم بسهولة أكثر في الكتابة على المواد والخامات المختلفة، والموجهة قصداً إلى أغراض وظيفية جديدة.

ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى أن مؤرخي هذا الفن، المحدثين بخاصة، كانوا قد تباينوا في تأريخية هذا الإصلاح وفاعليه الرواد البارزين في إنجازه، إذ كان من أبرزهم على بعض الروايات: الحسن البصري (ت ١١٠ هـ / ٧٢٨ م) الذي عدّه بعض الباحثين المعاصرين "أول من جود الخط، وأنه هو الذي قلب القلم الكوفي إلى الثلث"^(٧٧)، وهو ما لا يحتمل لعدة أسباب، أبرزها: إن تجويد الخط لم يزل في بداياته المبكرة جداً.. وكذلك ابن العميد (أبو الفتح علي بن محمد، ت ٣٦٦ هـ / ٩٧٧ م) الذي ذكر بعض الخطاطين بأنه "إخترع تغيرات طرأت على الخط، فحوّله من الكوفي إلى غيره"^(٧٨)، وربما يكون ذلك، لكنه غير معروف تاريخياً وقنياً.

ولكن الحقيقة التي تؤكدّها المصادر العديدة في ذلك تتمثل في استخراج الخطاط الأموي قطبة المحرر، لأول مرة، أنواعاً خطية وصفت بـ (الينة) نسبياً من الخط (الجليل) اليابس الكوفي، وهي تلك الأنواع أو "الأقلام الأربعة"^(٧٩) التي استخرجها هذا الخطاط من ذلك الخط الجليل الشامي الذي رجح بعض الباحثين المحققين أنموذجه الفني الأجود آنذاك في كتابات قبة الصخرة^(٨٠)، وسماها: الجليل، والطومار، والثلث، والثلثين.

وقد عرفت هذه الخطوط بـ "الخطوط الأصلية الموزونة"^(٨١).

وعلى الرغم من أن بعض الباحثين عدّ كلاً من (الجليل) و(الطومار) خطأ واحداً^(٨٢)، وهو بلا شك خط ذو هيئة فنية يابسة في الغالب، فرقت بينهما الوظيفة التي تباينت بينهما في أن الجليل كان يكتب به

على العمائر، ويكتب بالطومار على قطع الورق الكبيرة.. فإنه يمكن القول إن وصف خط الجليل الشامي بأنه "أبو الأقلام"^(٨٣) ربما يؤهل لاستنتاج كونه المصدر الأساس لاشتقاق أغلب أنواع الخط اللاحقة التي صارت تنشأ بصورة تدريجية في تباينها وتنوعها على أساس عاملين إثنين هما:

أولاً: (الوزن) الذي يعنى بقياس سماكة أو عرض القلم أو الخط، مبتدئاً بسقف أعلى هو أربع وعشرون شعرة من شعرات البرذون، لخط الجليل أو الطومار اللذين كانا أكثر تلك الخطوط وزناً وأكبرها عرضاً، وقيست أنواع الخط الأخرى على أساس كسور العدد^(٨٤)، فقلم أو خط (الثلاثين) بعرض اثنتي عشرة شعرة، و(الثلاث) بعرض ثماني شعرات، وهكذا^(٨٥).

ثانياً: (درجة اليبوسة أو الليونة) فيها، فكان أن صار الخط الذي يحتوي في بنيته على (المستقيمات) اليبوسة بمقدار الثلث، نوعاً من الخط جديداً أطلق عليه إسم خط (الثلاث)، وبمقدار الثلثين خط (الثلاثين)، وبمقدار النصف خط (النصف)^(٨٥).

ومن خط الجليل هذا أو ربما هو نفسه الطومار الذي هو من حيث الشكل "أصغر أنواع الجليل"^(٨٦)، وهو بلا شك خط مستقيم ليس فيه تدوير^(٨٧) أي إنه يابس مبسوط بالكامل، أو قريب من هذا الشكل الخطي.. كان خط (الثلاث) في مراحله الأولى والمبكرة خطاً كوفياً محضاً، أطلق عليه بعض الباحثين: (الثلاث القديم)^(٨٨)، تمييزاً له عن أشكال الثلث المتطورة لاحقاً على صفة اللين المطلق.. ويبدو كذلك أن خط (المحقق) كان قريب الشبه بخطي (الطومار) و(الثلاث القديم) هذين إلى درجة وصفه، بما وصف به هذان الخطان من كون كل منهما: "خط مبسوط"^(٨٩) أيضاً.. ولم يخرج خط (السجلات) عن هذا الإطار الشكلي اليابس، إذ كان فقهاء صنعة الكتابة ومؤرخو الخط يرون بانه "لا تحسن كتابته إلا بالقلم المحرف الكوفي"^(٩٠).. وكذلك خط (المسلسل) الذي كانت حروفه كلها متصلة فيما بينها، ليكون أحد أنواع الخط العربي المبكرة في الجمع بين اليبوسة والليونة معاً

في بنية واحدة، وليكون في الوقت ذاته تجسيداً للتحول الفني من اليبوسة الغالبة إلى الليونة المطلقة..

ويمكن أن نستشهد بقول النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب، ت ٧٢٢ هـ / ١٣٢٣ م): "وهذه الكتابة العربية، أول من اخترعها على الوضع الكوفي، سكان مدينة الأنبار، ثم نقل هذا القلم الى مكة فعرف بها، وتعلمه من تعلمه، وكثر في الناس وتداولوه. ولم تزل الكتابة به على تلك الصورة الكوفية الى أيام الوزير أبي علي بن مقله، فعربها تعريباً غير كافٍ، ونقلها نقلاً غير شافٍ، فكانت كذلك الى أن ظهر علي بن هلال الكاتب المعروف بابن البواب، فكمل تعريبها..."^(٩١).. لنقول بأن الروايات التاريخية والعلمية الثابتة والجديرة بالأخذ والاهتمام فيما يتعلق بهذا التحول في الخط العربي من اليبوسة الغالبة إلى الليونة المطلقة، تؤكد على أن هذا (التحول الفني) كان قد أنجز تماماً، وبشكل نهائي، في بحر القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي وما بعده، على أيدي الخطاطين المجودين الرواد: ابن مقله الوزير (أبو علي محمد، ت ٣٢٨ هـ / ٩٣٩ م)، وأخيه (أبو عبد الله الحسن، ت ٣٣٨ هـ / ٩٤٩ م)، وابن البواب (علي بن هلال، ت ٤١٣ هـ / ١٠٢٢ م)، وياقوت المستعصي (ت ٦٩٨ هـ / ١٢٩٨ م)، وربما غيرهم، (ينظر: الشكل رقم ١١) الذين كان لهم دور حيوي وهام جداً، معرفياً وفنياً ووظيفياً، في صيرورة بناء الشكل في الخط على أساس عامل آخر جديد، غير الوزن، هو (النسبة الفاضلة) التي ساعدت كثيراً في التقليل من اليبوسة في الشكل الخطي وزيادة المرونة فيه لتقبل الليونة الى أعلى درجاتها التي تمثلت في ما أطلق عليه بعض مؤرخي هذا الفن (الخط المنسوب)^(٩٢) في مقابل (الخط الموزون) أو (الخط البغدادي)^(٩٣) في مقابل (الخط الكوفي).

ومن هنا، صارت بنية (الخط العربي) تقوم على ثنائية (شكلية - وظيفية) تقابلية في منظومتين رئيسيتين اثنتين:

١- (الخطوط الموزونة) التي تحددت وظيفتها تقريباً في ما يتناسب من الاستخدامات وطبيعة هذه الأنواع والأساليب الخطية

الهندسية اليابسة غالباً، فاقترنت إستخداماته تقريباً في حدود الكتابة التسجيلية التذكارية على العمارة، والنقود، والمواد، والمصنوعات.. والنحاسية بخاصة، والنسيجية، والجبسية، وغيرها.

٢- (الخطوط المنسوبة) التي تحددت وظيفتها تقريباً في كتابة المصاحف بخاصة، والكتب والوثائق الورقية عامة، وغير ذلك أحياناً.

ويؤشر دارسو الفنون الإسلامية بدايات هذا التحول الفني. الوظيفي منذ القرن الخامس الهجري/الحادي عشر الميلادي.. إذ بدأ يقل استخدام الخط الكوفي في كتابة القرآن الكريم بالكامل، إلا عناوين السور التي استمر هذا الخط متبعاً في كتابتها حتى وقت متأخر نسبياً، وحل محله في ذلك تدريجياً خطوط: النسخ^(٩٤) بالدرجة الأولى، ثم المحقق، والثلاث، وغيرها من (الأقلام الستة)^(٩٥).. التي تمّ بظهورها الفني. الوظيفي هذا "انسحاب الخط الكوفي الزاهر من ميدان الكتابة الاجتماعية.. ليرضى بأن يبقى زاهداً ناسكاً قانعاً بسكنى المساجد والمحاريب وزخرفة المصاحف" فحسب.

٧- (الخط الكوفي) مصطلحاً فنياً؛

ولا شك في أن هذا الإصلاح أو التحول التجويدي، الشكلي والوظيفي، التدريجي في سيرة هذا الخط قد أدى إلى أن يتحدد شكلاً ووظيفةً ومصطلحاً على نحو آخر.. جديد ومختلف، إذ لم يعد الخط الكوفي، على صعيد المصطلح، يطلق كما كان على الخط العربي بعامة، أو يمثل جانبه التجويدي الأكبر فيه على الأقل. أما على صعيد المعرفة الفنية فقد أصبح التعامل معه محدوداً في ضوء الشكل والوظيفة أحياناً، كما لو كان لوحده "نوعاً من أنواع الخط العربي"^(٩٧).

ومن هنا يمكن القول أيضاً إن مصطلح الخط الكوفي ذاته صار يعبر، إلى حد كبير، عن أسلوب كتابي شبه عام، قابل للتنوع الشكلي

والوظيفي في الأداء والاستخدام، فعلى الرغم من أن الخط الكوفي كان قد بدأ منذ القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي مسيرة النماء، والتوالد، والتكاثر، والتعدد، في الأشكال والأساليب الكتابية التي كانت ماتزال تحتفظ بخصائص اليبوسة والهندسية والسماكة.. وعلى الرغم من إمكانية القول إنَّ نضج هذا التنوع قد تمثل في استقرار حالة الشكل، على نحوٍ أساسٍ ومميز، في أغلب أنواع الخط الكوفي التي اكتمل عقدها، تقريباً وبشكل عام، في بحر القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي^(٩٨).. يمكن القول أيضاً إنَّ الحدود المعرفية للخط الكوفي قد إتضحت تماماً من خلال صيرورته مصطلحاً فنياً خاصاً يطلق على الخط العربي ذي الأسلوب الهندسي تماماً في الكتابة والشكل اليابس، الى حد ما، في الصورة.

ولعل بالإمكان تأشير بدايات التسمية في هذا المصطلح الفني الكوفي في غضون القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، وربما قبله بقليل، كما يبدو من خلال تسمية الخط الكوفي الذي يعرف اليوم بـ (الكوفي المربع) (ينظر: الشكل رقم - ١٢) باسم الكوفي (المعقلي)^(٩٩)، كأول مثال على أنواع الخط الكوفي في حدود المصطلح الفني.

٨ - أنواع الخط الكوفي:

إضطربت آراء أغلب الباحثين، القدامى والمحدثين، تصنيف أنواع الخط الكوفي في حدود المصطلح الفني^(١٠٠)، إذ لم يوفق بعض هؤلاء الباحثين كثيراً في استقرار هذه الأنواع بدقة وعناية ومنهجية، فبان هذا الإضطراب واضحاً في إحصائها على أكثر من عدد، تراوح القول فيه على سبيل الظن والتخمين والإجتهد في القراءة والتحليل والتفسير، بين آراء عدة منها:

- ١- إن عدد أنواع الخط الكوفي تحديداً هو ثلاثة وثلاثون نوعاً^(١٠١).
- ٢- إن عددها هو خمسون نوعاً^(١٠٢).
- ٣- إن هذا العدد هو أكثر من سبعين نوعاً^(١٠٣).

وإذا كان هذا الأمر كذلك، فذلك لأن هذه المحاولات لم تعتمد التصنيف المنهجي المعياري الذي يمكن القول معه أيضاً إنَّ محاولات دراسية أخرى اعتمدته فكانت أكثر توفيقاً في المعقولية والقبول، على المستويين العلمي والتطبيقي، في حدود المصطلح الفني للخط الكوفي.

وكان الدكتور إبراهيم جمعة قد انطلق من الوظيفة أو الاستخدام، في تصنيف أنواع الخط الكوفي تصنيفاً وظيفياً واضحاً إلى ما يأتي^(١٠٤):

١ - كوفي المصاحف.

٢ - كوفي التحرير.

٣ - الكوفي التذكاري.

ولكن كلاً من كوفي (المصاحف) و(التحرير) كان قد انحسر وظيفياً عن الإستخدام في كتابة المصاحف والوثائق والكتب وما شاكل ذلك.. إذ اضطلعت بوظيفة كتابة المصاحف والوثائق والكتب وأمثالها مجموعة أنواع الخط العربي اللينة الشكل، والسهولة الاداء، والأوضح في القراءة والتعبير.. ليظل (الكوفي التذكاري - وظيفة) قائماً في الاستخدام التسجيلي على العمائر، والنقود، والمصنوعات المعدنية، والنسجية، والخشبية، وغيرها.

إن هذا الاستخدام الوظيفي قد أصبح عاملاً حيوياً مهماً من عوامل تنوع الشكل وصيروته الجمالية والفنية في الخط الكوفي، إذ يمكن القول إنَّ هذا الخط كان قد أصبح، من الناحية الوظيفية، أداة للتعبير أو الاستخدام الجمالي العربي الإسلامي الأول في العمارة بالذات، كما أصبح. في الوقت نفسه. المجال المعرفي المتنامي، باستمرار، لتنوع الشكل في هذا الخط، من خلال الإضافات والتحسينات والتزيينات، الجمالية والوظيفية أيضاً، التي صار أهل هذا الفن ينزعون إلى إدخالها على هذا الشكل ك (الترويس) و(التزهير) و(التوريق) و(التضفير) وغيرها.. ومن خلال اشتراك

الخط الكوفي في علاقة جمالية وفنية عضوية وشيعة مع أشكال وعناصر جمالية وفنية أخرى.. وهي، تحديداً، (الزخرفة الإسلامية: الهندسية، والنباتية).

وإذا كانت هذه العلاقة الجمالية العضوية بين الخط الكوفي والزخرفة الإسلامية قد أدت إلى تصور الإثنین فناً زخرفياً واحداً^(١٠٥) متلازماً في البنية الشكلية، وفي الوظيفة التعبيرية، سواء من خلال إستخدام الزخرفة عنصراً جمالياً لتحسين البنية الخطية الكوفية، أو من خلال استخدام الخط الكوفي نفسه استخداماً زخرفياً محضاً^(١٠٦).. فإن هذه العلاقة قد أسهمت، أيضاً وإلى حد كبير، في إنشاء الصيرورة الفنية للخط الكوفي، بذاته، على العناصر الأساسية الآتية:

١ - الهندسة في بناء شكل الحرف وتشكيل (النص الخطي).

٢ - الزخرفة في هندسة الحرف والنص الخطي.

٣ - التصميم في زخرفة البنية الخطية الكوفية.

وتمثل هذه العناصر مجتمعة أساس التصنيف "العلمي" أو "التقليدي" لأنواع الخط الكوفي، من خلال كونها أيضاً بمثابة القوانين العلمية والجمالية والفنية المحركة للإبداع عند فنان هذا الخط لإنتاج الابتكارات التصميمية المتنوعة في الأبجدية الخطية الكوفية.

وفي سياق الالتزام بهذا التصنيف الذي يقوم على الوضوح في الفروق الشكلية المجردة والزخرفية، بالدرجة الأولى، بين أنواع الخط الكوفي، وعلى الاستخدام الفني أو الوظيفة الجمالية المطلقة لهذه الأنواع.. يمكن اعتماد التصنيف الآتي^(١٠٨):

١ - الكوفي البسيط: أي القديم الذي سماه بعض الباحثين: البدائي^(١٠٩)، أو كوفي المشق^(١١٠). ويتصف بكونه مجرداً من أية إضافة، زخرفية أو لغوية. مثاله: كتابات المصاحف الأولى، وكتابات قبة الصخرة. (ينظر: الشكل رقم - ١٣).

٢ - الكوفي المروس^(١١١): نسبة إلى دخول ترويسات على هامات حروفه المنتصبة أو الواقفة. أمثلته كثيرة في العمائر الإسلامية العائدة إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين / التاسع والعاشر الميلاديين، وإن كان ظهوره قد حصل قبل ذلك.

٣ - الكوفي المورق أو المزهري: تتصل فيه الأشكال النباتية ذات الأوراق أو الأزهار بكيانات الحروف في البداية أو الوسط أو النهاية، لتشكل معها الأشكال العامة لهذه الحروف^(١١٢).

٤ - الكوفي المزخرف: وهو الذي تدخل الزخرفة، النباتية بالذات، عليه لمعالجة الفراغات البينية للحروف بصورة عامة، وكذلك لمعالجة الفراغات فيما بين الحروف المنتصبة بصورة خاصة، بملئها بأشكال الزخرفة التورية على العموم. وسماه بعض الباحثين في هذه الحالة تحديداً بكوفي (الفراغ الزخرفي) الذي سادت أمثلته على عمائر القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي. أما الحالة الأخرى له فهي التي يسمى فيها بكوفي (المهاد الزخرفي) الذي تكون أسطره الكتابية قائمة على أرضية زخرفية كاملة، أي أن الكتابة فيه تكون فوق مساحة تغطيها الزخارف النباتية التورية، ومن أشهر أمثلته: الأشرطة الكتابية الكوفية التي تزين بعض جدران مدرسة (السلطان حسن) في القاهرة / مصر القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي^(١١٣). (ينظر: الشكل رقم - ١٤).

٥ - الكوفي المصفور^(١١٤): ميزته الشكلية واضحة في الضفائر المصنوعة على شاكلة أفرع متداخلة ومضافة على حروفه العمودية والقائمة أو نابعة منها بحسب فكرة التصفير وتنوعها اللامحدود. ومن الأمثلة البارزة عليه تلك الكتابات الكوفية المصفورة على جدران مدرسة (قرة تاي) في قونية / تركيا، التي تعود إلى القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي. (ينظر: الشكل رقم - ١٥).

٦ - الكوفي المربع^(١١٥): يتصف بخصائص أساسية تميزه عن غيره تماماً، وهي مترابطة ومتكاملة، أبرزها: الاستقامة الكلية والمطلقة،

دون أي انحناء أو تقويس، في أشكال حروفه. وبسبب هذه الاستقامة الحادة تغلب عليه الزوايا القائمة بالكلية سواء في تحديد الحروف أو في تحديد الفراغات البينية لها، مما يجعل شكله العام يبدو عبارة عن خطوط هندسية واحدة العرض أو السمك.. واحدة المسافة في التباعد والعلاقة بين الحروف في النص الخطي. وأمثلة هذا النوع من أنواع الخط الكوفي كثيرة جداً على العمائر الدينية في شرق العالم الاسلامي. (ينظر: الشكل رقم ١٦).

٨ - خاتمة:

لعل عرض الإشكالية المعرفية التي ظهرت في ثانيا بعض الدراسات، الآثارية والفنية بخاصة، لتداول مصطلح (الخط الكوفي)، وتحليل أسبابها الرؤيوية والمنهجية والموضوعية، ومناقشتها بآتجاه الحل العلمي المناسب لطبيعة هذا المصطلح الفنية وحقيقته المفهومية.. يفيد بأن مسار هذا البحث المتواضع يمكن أن يتوقف عند نتيجة أولى ومباشرة ومترابطة، تتمثل في ما يأتي:

١ - إن الطبيعة الجمالية الهندسية والزخرفية للخط الكوفي تمثل جوهر المفهوم في المصطلح الفني لهذا الخط.

٢ - ويقوم هذا المصطلح الفني للخط الكوفي على تنوعه الشكلي والوظيفي.

٣ - وإن هذا التنوع يعد أساس الصيرورة والطبيعة الفنية لهذا الخط الكوفي.

٤ - وأخيراً: إن هذه الطبيعة الفنية للخط الكوفي تمثل اتجاهاً جمالياً وفنياً خاصاً ومميزاً في المعرفة الخطية العربية بصورة عامة، وفن الخط العربي بصورة خاصة.

هوامش الفصل الثاني وأحالاته:

(^١) تتداول أدبيات فن الخط العربي هذين اللفظين ومرادفاتهما اللغوية الأخرى مثل: في جانب اليبوسة: البسط والغلظة والتزوية، وفي جانب الليونة: التقوير والرطوبة والتدوير والانحناء، بشكل أساس في توصيف خصائص الشكل في هذا الفن.

(^٢) رمزي البعلبكي (الدكتور): الكتابة العربية والسامية، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١)، ص ١٧٣.

(^٣) يحيى عباينة (الدكتور): التطور السيميائي لصور الحروف العربية، (عمان، جامعة مؤتة / عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، ٢٠٠٠)، ص ١٠٤.

(^٤) انجز الدكتور عباينة (المرجع نفسه، ص ١٢): "دراسة سيميائية تتعلق بعلامات الخطوط، وهي نوع من الدراسات التاريخية المقارنة التي تضع في حسابها أنه يمكن الربط بين شكل الحرف العربي والشكل السينائي والكنعاني، مع الأخذ بعين الاعتبار أن الخط العربي خط رمزي إلى أبعد الحدود"، وتوصل إلى أن الخط العربي في هذه الفترة "وصل إلى هذه المرحلة من الرمزية عبر سلسلة من الحلقات الحضارية التي تحمل سمات الأمم التي كتبت لغاتها قبل العربية بزمان ليس يسيراً، أي إن العربية أفادت من الجهود الحضارية العظيمة للأمم السابقة، حتى وصل خطها إلى هذه المرحلة الرائعة من الدقة"

(^٥) سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧)، ص ١٤٤.

(^٦) إبراهيم جمعة (الدكتور): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، (القاهرة، دار

الفكر العربي، ١٩٦٩)، ص ٦٣.

(٧) يوسف ذنون: قراءة جديدة في أصل الكتابة العربية.. المسند والكتابة العربية المبكرة، آفاق عربية (مجلة فكرية محكمة. بغداد)، ع ١١ + ١٢، س ٢٤ / ١٩٩٨، ص ٤٢.

(٨) محمد عبد العزيز مرزوق (الدكتور): المصحف الشريف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥)، ص ٨١.

(٩) يقول صفوان التل (الدكتور): في تطور الحروف العربية على آثار القرن الهجري الأول الإسلامية، (عمان، ١٩٨٠)، ص ١٠١: "نجد أن الأساليب النبطية والحجازية والكوفية قد تم استعمالها في النصف الأول من القرن الهجري الأول" / السادس الميلادي. وينظر في هذا السياق على سبيل المثال لا الحصر: ناجي زين الدين: موسوعة الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠.. وكذلك: الياس البيطار (الدكتور): الأبجدية الفينيقية والخط العربي، (دمشق، ١٩٩٧)، ص ص ١٠١، ١١٠، ١٩٩.. وكذلك: جمعة محمود كريم و سلطان عبد الله المعاني: نتائج المسح الأثري لنقوش منطقة (سمرة ابو طريفات) في البادية الجنوبية الشرقية / قضاء الجفر، دراسات (مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث العلمي / الجامعة الأردنية) مج ٢٨، العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ٢، آب ٢٠٠١، ص ص ٤١٤ - ٤٤٥.. وغيرها.

(١٠) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: بياترس جرندلر: تاريخ الخطوط والكتابات العربية من الأنباط الى بدايات الإسلام، ترجمة سلطان المعاني (الدكتور) و فردوس العجلوني (الدكتورة)، (عمان، بيت الأنباط للتأليف والنشر، ٢٠٠٤، ص ص ١٨ - ١٩.

(١١) زين الدين: المرجع السابق، ٤ / ٨٤.

(١٢) يرى الخطاط والباحث يوسف ذنون بأن الخط العربي الأول ربما كان قد إنطلق أصلاً من مدينة (الحضر) العربية التي كانت قائمة قبل الإسلام في المنطقة الجنوبية الغربية من محافظة نينوى الحالية بشمال العراق، وكانت قد سقطت على أيدي الفرس الساسانيين عام ٦٢٠ م.. إلى (الأنبار) ومن ثم إلى (الحيرة) وصولاً إلى (مكة المكرمة) قبيل ظهور الإسلام.

ينظر بحثه: قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة . بغداد)، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ص ٨.

(١٣) على الرغم من أن نظريات عدة كانت قد حاولت تشخيص الأصل التاريخي المبكر للخط العربي، فما يزال هذا الأصل غامضاً على وجه الدقة واليقين. وقد ردت تلك النظريات هذا الأصل إلى مصدرين اثنين رئيسيين هما (التوقيف) من الله الى بعض انبيائه عليهم الصلاة والسلام، و (الإصطلاح) الذي يفيد بأن هذا الخط هو من وضع الإنسان.

وقد اختلفت مصادر الخط العربي ومراجعته في واضع الخط العربي، وكيف وضعه: إختراعاً من غير سابق مثال.. أم إشتقاقاً من أشكال كتابية أقدم منه.. ؟ وتتراوح المصادر والمراجع القائلة بوضع هذا الخط إشتقاقاً من أصول كتابية أخرى أسبق منه، أو تأثراً بها على الأقل، بين: خط المسند الحميري الجنوبي، والخط السينائي السامي، والخط السرياني، والخط النبطي، والخط الحضري.

(١٤) القلقشندي: المصدر السابق، ج ٣ ص ٤.

(١٥) المصرف: البداءع، مرجع سابق، ص ٣٤.

(١٦) التوحيدي: رسالة في علم الكتابة، تحقيق د. إبراهيم الكيلاني،

(دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١)، ص ٣٨.

(١٧) ذنون: المرجع السابق، ص ١٥.

(١٨) جرنندلر: المرجع السابق، ص ١٩.

(١٩) حاول الباحث والفنان التشكيلي شاكر حسن آل سعيد البحث عن الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، اليابس أوالكوفي المربع تحديداً، في المنجزات الكتابية والأسطورية لحضارات العراق القديمة، السومرية وغيرها. ينظر كتابه: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).

(٢٠) قاعدة تعتمد (المربع) وحدة قياس لعرض الحرف وطوله عند الكتابة، وقد صارت هذه فيما بعد قاعدة التعليم الأساسية في الخط الكوفي بالذات.

(٢١) ينظر كتابه: الخط الكوفي، (القاهرة ١٩٣٣).

(٢٢) ينظر من كتبه على سبيل المثال لا الحصر: الفنون الزخرفية الإسلامية، (بيروت، دار الرائد العربي، د.ت) وكذلك: فنون الاسلام، (بيروت، دار الرائد العربي، د.ت).

(٢٣) مرجع سابق. يرى الدكتور ابراهيم جمعة (قصة الكتابة العربية، مصر، دار المعارف، ١٩٤٧، ص ٢٤) بأن "الخط المربع الذي ذهب البعض الى أنه خط الكوفة الذي آشتقت منه الأقلام، هو اقدم عهداً من الكوفة".

(٢٤) "النسبة الفاضلة هي نسبة المثل، والمثل والنصف، والمثل والرابع، والمثل والثلث"، بمعنى أن النسبة في أي شيء من الأشياء هي كون "طوله مثل عرضه، ومثل نصفه، ومثل ربعه، ومثل ثمنه"، وهي جوهر الاعتقاد الجمالي العربي الإسلامي إذ ان "أحكم المصنوعات، وأتقن

المركبات، وأحسن المؤلفات.. ما كان تركيب بنيته وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل". ينظر: إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧)، ١ / ٢٠٣، ٢١٧.

(٢٥) جمعة: المرجع السابق، ص ص ١٢٠ - ١٢٣.

(٢٦) ينظر: محمد عبد القادر: من الخطوط العربية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).

(٢٧) ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

(٢٨) المصدر نفسه، ١ / ١٥٦.

(٢٩) ذنون: المرجع السابق، ص ١١.

(٣٠) ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ١٥٦.

(٣١) المصدر نفسه.

(٣٢) كان لتغيير قطة القلم من (الاستواء) الى (الميلان) أثر كبير في التحول الشكلي / الوظيفي للخط من (اليبوسة) الى (اليونة).. ينظر: محمد بن سعيد شريفي: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، (دمشق / بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، ١٩٨٨)، ط ١، ص ص ٤٧ - ٦٤.

(٣٣) البطليوسي: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠)، ١ / ١٧٣.

(٣٤) يعني (المشق) المد في الكتابة فعده بعض مؤرخي فن الخط أسلوباً في الخط أو نوعاً من أنواع الخط، كما يعني أيضاً السرعة

في الكتابة فعده بعض الفقهاء مكروهاً في كتابة المصحف. ينظر:
ابن منظور: المصدر السابق، ١٠ / ٣٤٤-٣٤٥.

(٣٥) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٨.

(٣٦) ينظر: السجستاني: كتاب المصاحف، تحقيق: الدكتور محب
الدين عبد السبحان، (قطر، وزارة الاوقاف، ١٩٩٥)، ط ١، ١ / ٤٦٥ -
٤٦٦.

(٣٧) للوقوف على أشكال خط المصحف وصوره وطبيعته الكتابية
واللغوية والقرائية، ينظر: الدراسة الرائدة والقيمة للدكتور غانم
قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية،
١٩٨٢).

(٣٨) جمعة: المرجع السابق، ص ٢٥.

(٣٩) مرزوق: المرجع السابق، ص ٨٠.

(٤٠) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: ابن دريد: جمهرة اللغة، (حيدر
آباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٥ هـ)، ٢ / ٩١، وكذلك: ابن
جني: سر صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا ورفاقه، (مصر،
مكتبة ومطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٤ هـ / ١٩٥٤ م)، ١ / ٤٥.

(٤١) جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام، (بغداد، المجمع العلمي
العراقي، ١٩٥٧)، ٧ / ٤٥.

(٤٢) ينظر مثلاً: جمعة محمود كريم: نقش كوفي من وادي موسى
/ البتراء يعود للعصر العباسي الأول، دراسات (مجلة. الجامعة
الأردنية)، مج ٢٦، العلوم الإنسانية والاجتماعية، ملحق، كانون الأول
١٩٩٩، ص ٦٧٠.

(٤٣) يقول ابن منظور في اللسان (٥ / ١٧٢) أن المهاجرين [وهم مكيون] سئلوا: "من أين تعلمتم الخط، فقالوا: من الحيرة، وسئل أهل الحيرة: من أين تعلمتم الخط، فقالوا: من الأنبار". وكان "لأهل الحيرة خط الجزم" (البطليوسي: المصدر السابق، ١ / ١٧٣).

(٤٤) البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع ٢، مج ٢، ١٩٧٣، ٤٨.

(٤٥) ناصر الدين أسد (الدكتور): مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٢)، ط ٦، ص ١٠١.

(٤٦) لعل أول من أشار الى هذا التشابه هو يوسف أحمد: المرجع السابق، ص ١١.

(٤٧) نسخ ورسم ابن وحشية كتابه هذا عام ٢٤١ هـ / ٨٦١ م.

(٤٨) تحقيق: إياد خالد الطباع، مع كتابه: منهج تحقيق المخطوطات، (دمشق، دار الفكر، ٢٠٠٣)، ط ١، ص ١٣٣، ١٧٢.

(٤٩) يروى من طريق ابن عبد البر مرفوعاً الى الرسول الأكرم صلى الله عليه وسلم قال: "أول من كتب بالعربية إسماعيل" قال ابن عبد البر: وهذا أصح من رواية: "أول من تكلم بالعربية إسماعيل". ينظر: السهيلي في التعريف والإعلام.....

(٥٠) ابن وحشية: المصدر السابق، ص ١٣٣.

(٥١) ابن النديم: الفهرست، تحقيق رضا - تجدد، (طهران، ١٩٧١)، ص ١٨ - ١٩.

(٥٢) محمد بن موسى عن علي ابن البصيص الشافعي: شرح قصيدة ابن البواب في علم صناعة الكتاب، تحقيق يوسف ذنون، المورد

(مجلة. بغداد)، ٢٠٠١ م، مج ٢، ع ١، ص ١٣٥.

(٥٣) نقلاً عن: صلاح الدين المنجد (الدكتور): دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته الى نهاية العصر الأموي، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٩)، ط ٢، ص ٤٦.

(٥٤) ابن كثير: فضائل القرآن، (المنار، ١٣٤٨ هـ)، ج ١، ص ٤٩.

(٥٥) هي: المكي، والمدني، والشامي، والعراقي، والإسماعيلي، والأندلسي، والعباسي، والبغدادى، والمشعب، والريحاني، والمجرد، والمصري. ينظر: التوحيدي: المصدر السابق، ص ٩.

(٥٦) القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الانشا، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥)، ٣ / ٥٣. يلاحظ الدكتور المنجد (المرجع السابق، ص ٤٣) على ما ذكره القلقشندي بأن هاتين التسميتين كانتا قد أحدثتا بعد عصر عثمان، والصحيح هو أن الخط الذي كتبت به هذه المصاحف هو (الخط المدني).

(٥٧) أحمد أحمد يوسف: الخط العربي وأساليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحث الخط العربي، (مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨)، ص ٧٧.

(٥٨) سيد ابراهيم: الخط العربي، أصله وتطوره. حلقة بحث الخط العربي، مرجع سابق، ص ١٢.

(٥٩) ميرعلي الهروي: مداد الخطوط (مخطوط). عرض الدكتور حسين علي محفوظ: الخط العربي في المكتبة الشرقية، المورد (مجلة. بغداد)، ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠١ م، مج ٢٩، ع ١، ص ٩٦.

(٦٠) التوحيدي: المصدر السابق، ص ٣٦.

(٦١) محيي الدين سرين (الدكتور): صنعتنا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣)، ص ٥٧.

(٦٢) ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، (بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤)، ط ٢، ص ٨.

(٦٣) يمكن عد التجليل اول مفاهيم حسن الخط، وهو يقوم على: التكبير في الحجم، والتعظيم في الشأن، والإتمام في البيان. ينظر: حنش: المرجع السابق، ص ص ٦١ - ٦٣.

(٦٤) ينقل ابن عبد ربه عن الخليفة الراشد علي بن ابي طالب (كرم الله وجهه) قوله لأحد كتاب المصاحف: " اجل قلمك " ففعل الرجل، فقال الخليفة: " هكذا، نور، كما نوره الله ". ينظر: العقد الفريد، تحقيق: احمد امين واحمد الزين وابراهيم اليباري، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٢)، ٤ / ١٩٦.

(٦٥) المنجد: المرجع السابق، ص ٧٨.

(٦٦) ينظر: بدري محمد فهد (الدكتور): صناعة الكتاب بين المؤلف والوراق، (عمان، دار المناهج، ٢٠٠٣).

(٦٧) الزفتاوي: منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، تحقيق: هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع / ٤ ن ١٩٨٦، ص ٢٣٨.

(٦٨) يوسف ذنون: كتابات المساجد عبر العصور، من اوراق ندوة الاسبوع المعماري الثامن لنقابة المهندسين الاردنيين / المسجد، (عمان، ١٩٩٥)، ص ٦٦. وهناك أمثلة أخرى في هذا السياق، لعل منها كتابة سد معاوية بن أبي سفيان (ت ٦٠ هـ / ٦٧٩ م) المؤرخة بسنة ٥٨ هـ / ٦٧٧ م.

(٦٩) الجهشياري: الوزراء والكتاب، تحقيق: مصطفى السقا، القاهرة
١٣٨٨ ن ص ٤٣.

(٧٠) البغدادي: المصدر السابق، ص ٤٨.

(٧١) المصدر نفسه.

(٧٢) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٧٣) الهيّتي: العمدة، تحقيق: هلال ناجي، (بغداد، مطبعة المعارف،
١٩٧٠)، ص ١٩.

(٧٤) مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق: الدكتور خليل محمود
عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مايس، مج ١، ج ١،
ص ١٢٣.

(٧٥) الهروي: المصدر السابق، ص ٩٧.

(٧٦) مجهول: المصدر السابق، ص ١٢٣.

(٧٧) سهيل انور: الخطاط البغدادي على بن هلال المشهور بأبن
البواب، ترجمة محمد بهجة الاثري وعزيز سامي، (بغداد، المجمع
العلمي العراقي، ١٩٥٨)، ص ٢٠.

(٧٨) محمد ابراهيم مؤنس: الميزان المؤلف في وضع الكلمات والحروف،
(مصر، مطبعة المدارس الميرية، ١٣٥٨)، ص ١٢.

(٧٩) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(٨٠) يوسف ذنون: فلسطين موطن ولادة فن الخط العربي، المجلة
العربية للثقافة (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس)،
ع ١، آذار ١٩٨٢، ص ١١٧ - ١٢٣.

(^{٨١}) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٠.

(^{٨٢}) ابراهيم جمعة: قصة الكتابة العربية، (مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٧)، ص ٥٩.

(^{٨٣}) ابن النديم: المصدر السابق، ص ١٨.

(^{٨٤}) حنش: المرجع السابق ن ص ص ٦٦ - ٦٩.

(^{٨٥}) البطليوسي: المصدر السابق، ١ / ١٧٤.

(^{٨٦}) احمد الاسكندري و مصطفى عناني: الوسيط في الاداب العربي وتاريخه، (مصر، دار المعارف، ١٩١٦)، ص ١٩٤.

(^{٨٧}) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٣.

(^{٨٨}) يوسف ذنون: خط الثلث والمخطوطات، المورد، ٢٠٠١ م / ١٤٢٢ هـ، المجلد التاسع والعشرون، العدد الثاني، ٢٠٠١ م / ١٤٢٢ هـ، ص ١٠٩.

(^{٨٩}) القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٣.

(^{٩٠}) ابن المدير: الرسالة العذراء، نشر زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١)، ص ٢٤.

(^{٩١}) النويري: نهاية الأرب في فنون العرب، تحقيق أحمد الزين، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، دت)، ٧ / ٣.

(^{٩٢}) مجهول: المصدر السابق، ص ١٢٥.

(^{٩٣}) ابن خلدون: المقدمة، طبعة باريس، ص ٣٣٤.

(٩٤) ديماند: الفنون الاسلامية، ترجمة احمد محمد عيسى، ط٢، (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨)، ص ٧٧. ولا بد من أن نشير هنا الى مصطلح (النسخ) قد قلب في الدلالة والإستخدام بين: النقل الكتابي للمعنى عند اللغويين، والخط اللين cursive غير اليابس angular في الخط الكوفي وفي غيره عند الآثاريين، ونوع من أنواع الخط العربي التي تعرف بالأقلام الستة عند فقهاء فن الخط العربي وخطاطيه.

(٩٥) الاقلام الستة هي: الثلث، والنسخ، والمحقق، والريحاني، والرقاع، والتواقيع. ينظر: (اقلام ستة) في: الموسوعة الاسلامية (بالتركية)، (استنبول ١٩٨٩)، مج ٢، ص ص ٢٧٦ - ٢٨٠.

(٩٦) احمد: المرجع السابق، ص ١٣.

(٩٧) ذنون: قديم وجديد في اصل الخط، مرجع سابق، ص ١٥.

(٩٨) يوسف ذنون: منظور نشأة وتطور الخط العربي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي. دبي)، ٢٠٠١، ع ٣، س ١، ص ٦.

(٩٩) ابن محمد الكاتب: لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ص ٨٠.

(١٠٠) تباينت إسهامات دارسي الفنون الاسلامية في تسمية أنواع الخط الكوفي تباينات واضحة في إعتداد التسمية المكانية مرة مثل: الكوفي، والشامي، والاندلسي، والقيرواني، والنيسابوري، وغير ذلك.. وفي إعتداد التسمية التاريخية السياسية مرة اخرى مثل الكوفي: الفاطمي، والايوبي، والمملوكي، وغير ذلك.

(١٠١) تركي عطية الجبوري: الخط العربي الإسلامي، (بيروت /

بغداد، دار التراث الإسلامي / دار البيان، ١٩٧٥)، ص ٧١.

(١٠٢) الاسكندري وزميله: المرجع السابق، ص ١٩٤.

(١٠٣) يذكر الخطاط هاشم محمد البغدادي (ت ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) في حوار معه، منشور في جريدة الفكاهة البغدادية، العدد ٧٢ / ١٩٦٨، ص ٨، بأن "للخط أثني عشر نوعاً رئيسياً، وفروعها ثمان وأربعون. ومن هذه الخطوط: الخط الكوفي، وله أثان وسبعون نوعاً.

(١٠٤) جمعة: دراسة في تطور الكتابات الكوفية، مرجع سابق، ص ٤٥.

(١٠٥) احمد: المرجع السابق، ص ١٨.

(١٠٦) يعد بعض الباحثين الخط الكوفي عنصراً زخرفياً (الزخرفة الكتابية / الخطية) شأنه في ذلك شأن الاشكال الهندسية (الزخرفة الهندسية) والاشكال النباتية (الزخرفة النباتية) والاشكال الحيوانية والادمية وغيرها (ينظر: حسن: الفنون الزخرفية، مرجع سابق، ص ١٤٤ - ١٧٣)، وربما يكون ذلك صحيحاً الى حد ما لاسيما وان الخط الكوفي، بأغلب انواعه، كان قد استخدم استخدماً تزيينياً، ومعمارياً كذلك، في تشكيلات فنية / جمالية أوحى إلى بعض الباحثين عدها نوعاً من انواع الخط الكوفي سماه كوفي (التشكيلات الفنية) (ينظر: ذنون: المرجع السابق، ص ٦).

(١٠٧) ينظر: جمعة: المرجع السابق، ص ص ٩ - ١١.

(١٠٨) ينظر: جمعة: المرجع السابق، ص ص ٩ - ١١. وكذلك: ناجي زين الدين المصرف: بدائع الخط العربي، (بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٧٢) ط ١، ص ٤٥١. وكذلك: ذنون: المرجع السابق، ص ٦.

(١٠٩) محمد باقر الحسيني: الخط على العملة الاتابكية، الاقلام، ١٩٦٦، ج ٨، س ٢، ص ١٨٢.

(١١٠) حسن: المرجع السابق، ص ١٣٣.

(١١١) ذنون: المرجع السابق، ص ٧.

(١١٢) حسن: فنون الاسلام، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

(١١٣) ينظر: ذنون: المرجع السابق، ص ٧.

(١١٤) المرجع نفسه. وينظر كذلك: الحسيني: المرجع السابق، ص ١٨٢.

(١١٥) ينظر: مأمون لطفي الصقال: مبادئ الخط الكوفي الترييعي، حروف عربية، ٢٠٠٤، ع ١٣، س ٤، ص ص ٤ - ١٢.

الفصل الثالث

البريع المنسوب
وحدود المصطلح الفني



البديع المنسوب

وحدود المصطلح الفني

١- مقدمة:

حفلت مصادر الكتابة العربية ومراجعها المختلفة في الرؤية واللغة والمنهج بالإشارة الى الانقلاب الفني للخط العربي من الشكل الذي كان مقيداً باليبوسة الغالبة الى الشكل المتحرر نسبياً بالليونة.

وقد تباينت أغلب هذه المصادر والمراجع في وصف هذا الانقلاب من جهة، وفي وصف طرفيه الرئيسين من جهة أخرى.. فقد أطلقت على هذا الانقلاب، فضلاً عن الانقلاب نفسه أو القلب، مصطلحي: التحول، وإصلاح الخط الكوفي. وأطلقت على شكلي أو جنسي أو أسلوبَي الخط العربي اليابس واللين ثنائية وصفية / إسمية متقابلة على مصطلحات: المحقق والمطلق، الموزون والمنسوب، المبسوط والمقور، الكوفي والثلاث أو النسخ.

وفي هذا السياق، يمكن القول: مثلما كان لمصطلح (الخط الكوفي) استحواذ بالتسمية على كل أشكال الخط العربي التي تغلب اليبوسة عليها من أنواعه المختلفة نسبياً، وبخاصة في تأريخه الفني المبكر.. كان لعبارة (الخط البديع المنسوب) مثل هذا الاستحواذ الوصفي المبكر على أنواع الخط اللينة.

ولكن هذه العبارة الوصفية، غالباً، ربما كانت الأصل في إشكالية المصطلح الفني لأنواع الخط العربي اللينة المبكرة أو الأولى، على صعيد المفهوم والتسمية بخاصة.. وعلى صعيد تطور المعرفة الخطية العربية بعامة.

٢- البديع...

٢- ١. المعنى والدلالة:

قيدت اللغة العربية المعنى في فعل (البَدْع) بالإنشاء والبدء والحدوث، فلا يكاد معنى (البديع) العام يخرج عن وصف الشيء حديث النشأة وأولها، أو هو الشيء " المحدث العجيب " .. الشيء الذي يختَرع لا على مثال سابق^(١).

ولعل هذا المعنى هو الذي جعل من (البديع) إسماءً واسع الدلالة على كل أول وجديد، فجاء (البديع) إسماءً من أسماء الله الحسنى لكونه الأول قبل كل شيء، وهو خالق الأشياء ومحدثها على غير مثال سابق. وكان (البديع) يطلق، وصفاً أو إسماءً، على كل جديدٍ عجيبٍ مبهرٍ من الأشياء، ولعل أشهر الأمثلة على ذلك هو قصر (البديع) المغربي الشهير بهندسته وبنائه الذي دام زهاء خمسة عشر عاماً^(٢).

وقد جرى الاصطلاح بـ (البديع)^(٣) علماً بلاغياً جامعاً لأساليب تزيين الكلام وتحسينه بعد تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة. وكان أبو الفرج الأصفهاني (ت ٢٤٤هـ / ٨٥٨م) أول من أطلق هذا المصطلح، أطلقه على الصور الشعرية البيانية، وقد طور علماء اللغة العربية الأوائل كالجاحظ (ت ٢٥٥هـ - ٨٦٨م)، وعبد القاهر الجرجاني وسواهما البديع مصطلحاً فنياً يطلق على فنون البلاغة المختلفة التي كان منها (البديعيات) التي هي القصائد المنظومة في مدح الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم).

ويمكن أن ننطلق من هنا إلى القول: إن البديع - بوصفه لفظاً لغوياً مجرداً أو مصطلحاً محدداً - كان مفهوماً متحرك الدلالة، حتى صار لفظه يطلق إسماءً، أو يخلع صفة في مجالات عديدة: دينية، ومعرفية، وفتية، وغيرها ..

وكان من هذه المجالات: فن الخط العربي، الذي دخل لفظ (البديع)

لغته المعرفية، محاولاً الاستقرار في جمهرة مفردات مصطلحه الفني، ولكنه ظل لفظاً قلقاً بين كونه صفة عابرة أو اسماً ثابت المبنى والمعنى، إذ تعددت دلالاته الخطية، وتضاربت الآراء في ما يمكن أن يكون عليه (البديع) من الطبيعة اللغوية أو الاصطلاحية، وفي ما يمكن أن يحمل من معنى، أو أن يؤدي من دلالة في هذا المجال.

٢-٢. (البديع) في الخط العربي:

تكشف محاولة تتبع أثر لفظ (البديع) في أدبيات هذا الفن عن وروده في عبارات على شاكلة: (الخط البديع المنسوب) و(الخط البديع) و(بديع الخط).

وعلى الرغم من وضوح المعنى والدلالة في هذه العبارات التي ترجح فيها اللغة على الاصطلاح، إذ لا يتعدى هذا اللفظ في معناه وفي دلالاته ما يكون عليه هو نفسه في اللغة والأدب والبلاغة وغير ذلك من معنى الحدائث والجدة، ومن دلالة على الجودة والملاحة والإتقان والجمال والكمال في الأداء والأثر الخطي.. ليشير بالتالي إلى معنى (حسن الخط) ودلالته.

ولذلك، يصعب أن نقرر (البديع) وهنا اسماً مصطلحياً يدل على مفهوم بعينه، ولكننا نقول حين لا تكون لدينا مندوحة عن الأخذ بالاصطلاح هنا: أن لفظة البديع تشير، في أحسن أحوال المعنى والدلالة، إلى ما يعرف لدى أهل فن الخط بـ (الخط المنسوب).

كان طاش كوبري زادة (أحمد بن مصطفى، ت ٩٦٨هـ / ١٥٦٠م) أول من أطلق هذا اللفظ في وصف أعلام الخط الأوائل: ابن مقلة الوزير (ت ٣٢٨هـ / ٩٤٠م)، وابن البواب (ت ٤١٣هـ / ١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ / ١٢٩٨م) جميعاً دون تفريق، بأنهم: "أصحاب الخط البديع المنسوب"^(٤)، ويميز طاش كوبري زادة ابن

مقالة الوزير من بين هؤلاء الأعلام بأنه " أول من كتب الخط البديع المنسوب"^(٥). وقد نقل حاجي خليفة^(٦) (مصطفى بن عبدالله، ت ١٠٦٧ هـ / ١٦٥٦ م) ذلك كله عنه بالنص دون زيادة أو تفسير.

وإذا كان لا بد من تفسير لورود لفظة (البديع) هذه في سياق هذه العبارات، فالتفسير الذي نراه هو إمكانية دلالتها على مستوى من مستويات الخط المنسوب: جودة في الأداء وحسناً في الشكل، بحيث يمكن أن تتدرج مستويات الأداء والشكل في الخط دون البديع وفوقه.

وربما كان هذا هو التفسير الذي قصده الشيخ اللغوي أحمد رضا (ت ١٣٢٢ هـ / ١٩١٤ م)، وهو من أوائل الباحثين المحدثين في الخط، بدلالة البديع في نصوص حاجي خليفة ومصدره السابق: طاش كوبري زادة، ولا سيما النص الذي يصف ابن مقلة بأنه (أول من كتب الخط البديع المنسوب).

وإذا كان الشيخ رضا قد فسر (البديع) هذا بأنه هو: "الخط النسخي الشائع [اليوم]، وذكر ابن مقلة الوزير بأنه هو الذي سماه الخط البديع"^(٧)..

ولعله من هنا، جاءت هذه الإشكالية المعرفية في حدود المصطلح الفني في ما بين (البديع) و(النسخ) في الخط المنسوب بدايةً، وفي المعرفة الخطية كلها نهايةً، لا سيما وإن لفظ (النسخ) متعدد المعنى والدلالة:

٢-٣. إشكالية (البديع):

تعاملت كثرة من مراجع الخط العربي مع لفظ (البديع) على أنه مصطلح فني محدد الدلالة على مادة معينة من مواد فن الخط العربي، وبخاصة على "قلم أو خط النسخ المأخوذ من الجليل أو الطومار"^(٨) الذي كان شائعاً طوال القرن الثالث الهجري / التاسع

الميلادي باعتباره مظهراً من مظاهر الكتابة المتقنة على وفق الرسوم والقوانين" إلى أن نبغ الوزير ابن علي بن مقله في مطلع القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي فأطلق على قلم النسخ اسم: البديع^(٩).

ويفهم من هذا، ومما ذهب إليه بعض الباحثين المعنيين بهذا الشأن: أن أولوية التسمية كانت للفظ البديع على لفظ النسخ، لاسيما وإن أغلب مراجع الخط الحديثة تبدو متفقة على نظرية تسمية خط النسخ بالبديع، ولم يبدُ بينها من خلافٍ واضح سوى في نسبة هذه التسمية إلى مصدرها الأول، فقد اتجهت هذه المراجع في تعيين هذا المصدر اتجاهين اثنين:

الأول: يذهب في نسبة هذه التسمية إلى ابن مقله الذي ابتكر خط النسخ وسماه (الخط البديع). وهذا هو الاتجاه الرئيس.

الثاني: يذهب إلى أن ابن مقله هو الذي ابتكره ولكن ابن البواب هو الذي طوره وهذبه، وهو الذي "أسماه القلم البديع"^(١٠). وربما كانت فاتحة هذا الرأي على يد المستشرق رايس D. S. Rice في تحقيقه الرائد لمصحف ابن البواب الشهير^(١١).

وعلى الرغم من كثرة ما يتردد (لفظ البديع) في مراجع الخط الحديثة، فإن أحداً من أصحابها لم يحاول الخوض في تفاصيله الفنية أو التاريخية مثلما حاول المستشرق الألماني أريك شرويدر Eric Schroeder في بحثه الرائد الموسوم بـ (ما هو البديع؟)^(١٢) الذي خلص فيه إلى أن (البديع) خط ابتكره ابن مقله من تطويره لأحد الخطوط الكوفية المشرقية أو الإيرانية بخاصة، ولكنه ليس بكوفي. ويذهب شرويدر إلى أن ابن البواب أعطاه شكلاً محدداً ذا ليونة قريبة من ليونة خط النسخ، وهو ليس بخط النسخ، وبهذا يكون (البديع) شكلاً انتقالياً بين الكوفي اليابس والنسخ اللين.

وقد انطلق شرويدر في افتراضه هذا مما ذكره حاجي خليفة عن البديع، وحاول إثبات هويته مما ذكره ابن النديم في فهرسته

عن الخطوط الكوفية، وبالأخص منها: (القيرامون)^(١٣) الذي اشتق منه (خط العجم) بتعبير ابن النديم، وهو الخط الذي سماه شرويدر (الخط الأعجمي) ورجح شيوخه في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي خطأ رسمياً الحاكم في ظل الخلافة العباسية، ثم أرى أن هذا الشكل من الخط الأعجمي هو (خط البديع)^(١٤)، (ينظر: الشكل رقم ١٧) الذي حل بشكل مفاجئ وغامض محل الكوفي، ثم أفسح المجال أمام خط النسخ ليأخذ مكانه^(١٥)، على الرغم من أن الخط الكوفي ظل يستخدم في النقوش المعمارية وبعض المصاحف وبعض الوثائق.

بيد أن انتقالية (البديع) بين اليبوسة والليونة كانت أهم خصائصه الفنية التي أدت به إلى عدم امتلاك هوية فنية مميزة في الشكل والأداء، يمكن أن يعزى بها هذا الشكل من الخط إلى مجموعة (الخطوط الموزونة)^(١٦) أو مجموعة (الخطوط المنسوبة). ولعل ضياعه الفني - الوظيفي المذكور هنا كان أو جعل أبرز إشكالياته المصطلحية تكمن في معرفة وضعه وفي تسميته، وربما كان ذلك هو السبب، عند شرويدر على الأقل، في اختفاء هذا النوع المحتمل من أنواع الخط.

وكانت المستشرقة الألمانية آن ماري شimmel قد عارضت افتراض شرويدر هذا، ونفت أن يكون أمر (البديع) كما رأى هو^(١٧)، دون أن تقدم أي دليل على نفيها هذا، بل ودون مناقشة منها، عميقة أو عابرة لرأي شرويدر الذي تنفيه.

وربما لذلك، يمكن القول بأن بعضاً من الباحثين في هذا المجال إنطلقوا من فرضية شرويدر هذه في الأصل الكوفي للبديع إلى القول إن (البديع) من نوع الكوفي القيرواني، الذي تمت تسميته عند هذا البعض بـ (الكوفي البديع)، وهي تسمية تبدو لنا يتيمة فقيرة لا تصمد فنياً وتاريخياً أمام حيثية (الكوفي القيرواني) بوصفه مصطلحاً فنياً ملتزماً في البحث العلمي المتعلق بالخط، لأن هذا (الكوفي البديع) لا يخرج في شكله وفي وظيفته وفي تاريخه عن

إطار الشكل القيرواني المذكور^(١٨) (ينظر: الشكل رقم - ١٨) .. تطور بتخلصه من كثرة الزخرفة إلى الاعتدال فيها مع البساطة في الخط منذ بدأ خطاطو "صنهاجة" يميلون منذ القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي إلى تبني أسلوب جديد، يقوم على المقابلة بين الاستدقاق والاستغلاظ في الشكل، أي: أن دقيقه دقيق جداً، وغليظه غليظ جداً، في كتابة المصاحف الإفريقية (التونسية)، كما هو الحال، على سبيل المثال لا الحصر، في أشهر هذه المصاحف، وهو المصحف المعروف بـ (مصحف الحاضنة) المكتوب حوالي ٤١٠ هـ / ١٠١٩ م، بخط (علي الوراق) (ينظر: الشكل رقم ١٩)، وسمي هذا المصحف بهذا الاسم نسبة إلى السيدة فاطمة .. حاضنة المعزين باديس الصنهاجي (ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م).

٢-٤. (البديع) ليس (النسخ):

وعوداً على ذلك النص المشكل أو الذي ربما كان وراء هذه الإشكالية المعرفية للبديع والنسخ وغيرهما، يتوجب هنا النظر بإنعام إلى القصد الذي أراده الشيخ رضا أحمد من هذا النص الذي لا يبدو لنا مقصوده بـ (الخط النسخي) هنا .. إلا (الخط اللين) الذي كان معروفاً قبل ابن مقلة^(١٩) تمييزاً له عن الخط اليابس، ولم يقصد من ذلك (خط النسخ) الذي نعرفه بوصفه نوعاً من أنواع الخط الفنية (ينظر: الشكل رقم - ٢٠) ينسب اختراعه الأول إلى شقيق الوزير ابن مقلة: أبي عبدالله الحسن بن مقلة^(٢٠) (ت ٣٣٨ هـ / ٩٤٩ م).

ولعل ما يجعل هذه المقاربة النقدية تؤكد ذلك .. هو أن لفظ (النسخ) منشطر المعنى في اللغة المعرفية للكتابة والخط، على الدلالات والفهوم الآتية:

١- النقل الكتابي - الحرفي للمعنى^(٢٢).

٢- الخط اللين المختلف عن الخط اليابس^(٢٢).

٣- نوع خاص أو معين من أنواع الخط الستة الأساسية المعروفة عند أهل الخط (الأقلام الستة)، وهي: المحقق والثلث، والنسخ والريحان، والرقاع والتواقيع^(٢٣).

٤- النسخ هو الكتابة أو الخط بصورة عامة، فهناك "النسخ في شكله الكوفي المقور لأول الإسلام، والنسخ في الصورة التي نقله إليها الكتاب المحسنون، ولا سيما ابن مقلة وابن البواب..^(٢٤)".

إن لفظ (النسخ) ذا المعاني والدلالات المتباينة في المعرفة الخطية العربية يجعل من مصطلح (النسخ) الخطي الفني إشكالية مفهومية، ربما تحتاج هي إلى حل علمي سليم، ربما جعل الخطاط والباحث يوسف ذنون^(٢٥) يعارض نظرية التسمية المتبادلة بين البديع والنسخ، أياً كان اتجاهها، جملة وتفصيلاً، ونبه غير مرة، على أن نظرية إطلاق تسمية خط أو الخط البديع على خط النسخ لا أساس لها من الصحة، فما هي إلا استنتاج (خاطئ) وقع فيه أحمد رضا، ولأنه من الذين كتبوا عن الخط في وقت مبكر من العصر الحديث، فقد تابعه من جاء بعده دونما تدقيق لما كتب، فكلمة (البديع) لا تفيد هنا أكثر من معناها اللغوي القائم على كونها صفة محضا.

ومن الممكن أن يستقر الرأي بأنه ليس لـ (البديع) هنا أي معنى اصطلاحى مميز يمكن أن يجعلها تعمل خارج إطار اللغة الوصفية لروعة (الخط المنسوب).

٣- الخط المنسوب؛

وإذا كان لفظ (البديع) هذا وصفاً دالاً على الجودة والملاحة والحسن والروعة في (الخط المنسوب)، ولم يكن إسماً . مصطلحاً يدل على نوع من الخط بعينه، نسخاً كان أو غيره.. فإن لفظ

(المنسوب) هنا لا يختلف كثيراً عن ما هو عليه (البديع) من الإشكالية في القصد والدلالة، والذي يبدو، في ضوء أبسط مراجعة نقدية أو تحليل له في هذا السياق، أنه لا يعدو أن يتجاوز (البديع) في كونه وصفاً لغوياً محضاً، نسبياً، إلى أن يكون وصفاً جمالياً معيارياً، يمكن عده وصفاً معرفياً محدوداً بحدود (النسبة) و (التناسب) وغيرهما مما يعطيه صفة مصطلحية معينة.

وعلى الرغم من هذا التباين الدلالي النسبي في ما بين كل من (البديع) و (المنسوب) .. يظل الإثتان وصفين متتابعين، لغوياً، ل (الخط) .. يقوم الوصف الأول منهما في حقيقته على أساس الثاني، أي إن (المنسوب) هو الأصل لكلا الوصفين، فالخط كان بديعاً لأنه منسوب في الأصل.

٣- ١. إشكالية (المنسوب)؛

ولكن إشكالية (المنسوب) المفهومية تبدو أكثر تعقيداً من الإشكالية المفهومية ل (البديع)، فقد تباينت مصادر الخط العربي ومراجعته في بيان معنى (المنسوب) بين الأقوال الآتية:

١ - "الخط المنسوب يعني كونه منسوباً إلى كاتبه المجيد" (٢٦).

٢ - "قال بعضهم: إن السين يجب أن تكون مثل أسنان منشار النجار. ومن الخطأ أن يقال إن الخط مأخوذ من ذلك. بل إن كل حرف له نسبة بآخر، طبقاً لخطوط الأساتذة المتقدمين مثل ابن البواب وابن مقلة" (٢٧).

٣ - تسمية "الأقلام المنسوبة إلى الكسور" كالثلث والثلثين والنصف وغيرها، على أساس "أن الأقلام كلها، تأخذ من الخطوط [lines] المستقيمة والمستديرة نسباً مختلفة، فإن كان فيه من الخطوط المستقيمة الثلث سمي الثلث، وإن كان فيه من الخطوط

المستقيمة الثلثان سمي قلم الثلثين^(٢٨).. أو إن "هذه الأقلام منسوبة من نسبة قلم الطومار في المساحة، وذلك أن قلم الطومار الذي هو أجل الأقلام.. مسحة عرضه أربع وعشرون شعرة من شعر البرذون، وقلم الثلث منه بمقدار ثلثه: وهو ثمان شعرات، وقلم النصف بمقدار نصفه: وهو اثنتا عشرة شعرة، وقلم الثلثين بمقدار ثلثيه: وهو ست عشرة شعرة"^(٢٩).

٤ - المنسوب على أساس "تناسب الخط في أشكاله الهندسية المتقنة المجودة"^(٣٠).

وربما جاءت هذه الإشكالية المفهومية للفظ (المنسوب) هنا في وصف (الخط) من تعدد (معاني النسبة) وتباينها في ما بين كل من علماء (الهندسة) التي كانت مقولاتها وقوانينها أساس التحول المعرفي. الفني للخط العربي من (الموزون) إلى (المنسوب).. وعلماء الرياضيات والمنطق واللغة أو النحو تحديداً، على الرغم من أن الجميع تقريباً يتفقون على معنى عام لها، لا يكاد يخرج عن أنها: "نوع من الإضافة"^(٣١).

٣-٢. التناسب.. هندسة الجمال في الخط؛

على الرغم من التباين اللغوي المعروف في ما يخص أصالة اللفظ العربي لـ (الهندسة) وتعريبها المستحدث في بناء الكلمة ومعناها المحدود، وعلى الرغم من حداثتها في المعرفة العربية الإسلامية، التي كانت بحدود القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي.. أعطى العرب المسلمون الهندسة دلالات فلسفية وعلمية وفنية تفتح على ما وراء هذا المعنى اللغوي المحدود، إذ صاغ العلماء العرب المسلمون رؤية مفهومية شمولية للهندسة، تتصل بالحكمة، وتعمل في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية: النظرية والعملية، إذ تبدو الهندسة بمثابة قاعدة التوفيق التي تنتظم في العلوم والمعارف والآداب والفنون والصنائع لتحقيق

هذه الحكمة فيها، وبذلك يمكن فهم الهندسة على أنها ليست العلم
المجرد لقياس المقادير حسب، بل هي أيضاً القوانين والمعايير التي
تنظم الأشياء والأعمال والأمور والأفكار، وهي كذلك: كل إنتاج أو
إبداع متقن وفق هذه القوانين والمعايير الهندسية.. من أشكال وأعمال
وأفكار ورموز ومصنوعات ومسموعات ومبان وغير ذلك.

وربما لذلك كله، عد مصنفو المعرفة العربية الإسلامية الهندسة
واحداً من أهم أربعة علوم أساسية، هي: علم العدد، والهندسة،
والموسيقى، والهيئة.. وصنفوا (علم الهندسة) هذا إلى: علم عقلي
نظري وآخر حسي عملي^(٣٢).

وقد دخلت المعرفة الهندسية أصلاً في التحول المعرفي. الفني
للخط العربي من الموزون إلى المنسوب، أو يمكن القول إنها كانت
سبباً وجيهاً في هذا التحول، حتى صارت (قوانين الهندسة) المتعلقة
بالنقطة والخط line والسطح والجسم وغير ذلك، من أصول
المعرفة الخطية العربية التي انتقلت فيها الشروط الجمالية للخط
كالحسن والجودة والقوة والبيان، من (الوزن) القائم على الشعيرة
والشعرة والدائق والقيراط غيرها إلى (التناسب) على وفق العلاقات
الرياضية للخطوط lines والأوضاع والأشكال الهندسية. وربما لذلك
صار (الخطاط)، بوصفه مجود الخط وصاحب تحسينه، يعرف
بـ"المحرر الحاذق المهندس"^(٣٣).

إن الأخذ بمقولات الهندسة وقوانينها صار من أولويات المعرفة
الخطية العربية. ولعل أولى هذه المقولات وأهمها: (النسبة) التي
بها وعلى أساسها كان (التناسب) هندسة الخط العربي الرياضية.
الجمالية.. لا سيما وإن كلاً من علماء الهندسة وفقهاء الجمال،
العرب والمسلمون، يجتمعون على مفهوم متماثل تقريباً لمصطلح
(النسبة)، فهي عند علماء الهندسة: "إضافة في القدر بين عظيمين
من جنس واحد"^(٣٤).. وعند علماء الجمال: العرب والمسلمين، "دالة

على الإعظام.. وهو مصطلح من مصطلحات علم الجمال العربي الإسلامي، اخترعه الفارابي^(٢٥)، مثلما اخترع غيره من العلماء مصطلحات: القبول والميل والاستحسان والإعجاب والرضا والفتنة واللذة والهيبة وغيرها بنفس المعنى في التعبير عن العلاقة بين الجميل ومدركه أو عن أثر الجمال في ناظره أو سامعه أو متخيله.

إن نظرية الجمال العربية الإسلامية تستند، باختصار، إلى مقولات: الكمال والتمام، و العدد والتناسب، والقبول والاستجابة. وتمتاز الأشياء في هذه النظرية بما يمكن أن نسميه: النسبية الجمالية الخاصة، إذ أن "لكل شيء كمال يليق به، وقد يليق بغيره [كمال] ضده، فحسن [جمال] كل شيء في كماله الذي يليق به"^(٢٦). ولذلك، فإن بناء الجمال وصناعته تقومان، بالدرجة الأولى، على التناسب، إذ "يعمل الصانع والحدّاق [ومنهم الخطاطون مثلاً] مصنوعاتهم من الأشكال والتماثيل والصور [بما فيها الخطية] مناسبات: بعضها لبعض، في التركيب والتأليف والهندام"^(٢٧).. إذ أن "أحكم المصنوعات، وأتقن المركبات، وأحسن المؤلفات: ما كان تركيب بنيته، وتأليف أجزائه على النسبة الأفضل"^(٢٨).

وكانت (النسبة) في النظرية الهندسية. الجمالية لفن الخط العربي ذات خصوصية معينة في قياس الشكل المتناسب أو المنسوب للحرف. وتقوم هذه الخصوصية على (الفضل) الذي هو مفهوم قيمى عربى إسلامى يفيد الزيادة فى كل شيء حسن من جمال أو خير أو رزق أو غير ذلك. ومن هنا، عرفت هذه النسبة فى أدبيات الجمال العربية الإسلامية بعامة، وفى أدبيات فن الخط العربى بخاصة، بـ(النسبة الفاضلة).

و "النسبة الفاضلة: هي المثل، والمثل والنصف، والمثل والرّبع، والمثل والثلث" أي أن هذه النسبة في أي شيء من الأشياء هي كون طولُه مثل عرضه، ومثل نصفه، ومثل ربعه، ومثل ثمنه"^(٢٩).

وقد استخدم فقهاء فن الخط العربي هذه (النسبة الفاضلة) في قيام (حسن الخط) على أساس أن "الخط الحسن: كل ما جمع ما يليق به من.. تناسب الحروف، وتوازيها، واستقامة ترتيبها، وحسن انتظامها"^(٤٠).

واعتمدوا لتناسب أشكال الحروف كلها: تناسب شكل حرف الألف على مقدار (٨ : ١) نسبة فاضلة في ما بين عرضه وطوله^(٤١)، ومقدار (٧ : ١) نسبة أفضل^(٤٢).. وبوضع حرف الألف هذا قطراً لدائرة مفترضة، تجري عملية بناء التناسب في كل أشكال الحروف الأخرى على أساس العلاقة المتناظرة في التناسب لما بين قطر الدائرة ومحيطها المتمثل في حرف الألف (ينظر: الشكل رقم ٢١). وعلى هذا الأساس عدوا "أحسن الخط: المنسوب".

هوامش الفصل الثالث وإحالاته:

- (^١) ينظر: ابن منظور: المصدر السابق، ١ / ٣٤١. ٣٤٢.
- (^٢) ينظر: جورج مارسليه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، ط ١، دمشق ١٩٦٨، ص ٢٨٠.
- (^٣) ينظر: أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط ١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣، ١/٣٨٣.
- (^٤) طاش كوبري زادة: مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، ترجمة و تحقيق: كامل كامل بكري وعبد الوهاب أبو النور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، د.ت، ١/٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦.
- (^٥) المصدر نفسه، ١/٨٣.
- (^٦) حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (مصورة بالأوفيس) مكتبة المثنى، بغداد د.ت، ١/٧١١.
- (^٧) أحمد رضا (الشيخ): رسالة الخط، مطبعة العرفان، صيدا ١٣٣٢هـ / ١٩١٤ م، ص ١٦.
- (^٨) محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط ١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٩٨٢، ص ١٠٤.
- (^٩) محمد بهجة الأثري: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، مطبعة المجمع العلمي الملكي، بغداد ١٩٥٨، ص ٦٦-٦٧.
- (^{١٠}) ناجي زين الدين المصرف: مصور الخط العربي، ط ٢، مكتبة

النهضة، بغداد ١٩٧٦، ص ٣٢٣.

D. S. Rice: The Unque Ibn Al – Bawwab Manuscript in the ^(١١)
Chester Beatty, Dublin 1955,p 24

Eric Schroeder: What was the Badi script ? ARS ISLAMICA, ^(١٢)

^(١٣)Uni. Of Michigan, New York, 1968, Vol.4, pp. 232 – 248

ظل لفظ (القيراموز- الذي أشار ابن النديم إلى أنه نوع من أنواع الخطوط الكوفية كان العجم بخاصة يكتبون به) مجهولاً على الرغم من محاولات بعض الباحثين المحققين المعاصرين التحري عنه ومعالجته من النواحي اللغوية والآثارية والفنية.

ولكن تلك المحاولات لم تسفر إلا عن كون لفظة (القيراموز - بالقاف) هذه ربما هي (فيراموز . بالفاء) معربة عن (بير أموز) الفارسية الأصل التي تعني السهل، وقد ظل هذا الخط غير معلوم الشكل يقيناً ولكن التخمين قد اتجه إلى عدة نوعاً من أنواع الخط الكوفي يتسم بحروف مستغلظة الشكل موصولة بخطوط شعرية دقيقة، تبدو أشكاله النهائية وكأنها مكسرة بما يشبه أشكالاً خطية كتبت بها كتب إيرانية يعود تاريخها إلى القرن الرابع الهجري وأطلق الباحثون المعاصرون على خطوطها تسميات من قبيل: الكوفي بقالب إيراني، أو الكوفي الشرقي، وهكذا.

(ينظر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ترجمة الدكتور محمد التونجي، ط ١، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق ١٩٩٣، ص ١٢٥ – ١٢٩).

Schroeder: op.cit,p.٢٣٩ ^(١٤)

Ibid.,p.٢٤٢ ^(١٥)

(١٦) الوزن في الخط: قياس عرض القلم الذي يكتب به الخط، فتتوعدت الخطوط على وفق اختلاف قياس الأقلام التي تكتب بها، فأطلق مصطلح (القلم) بذلك على نوع الخط، كأن يقال: (قلم الثلث) أي (خط الثلث). وكان الوزن في قياس نوع الخط يعتمد على (شعرة البرذون) التي هي أول وحدة استخدمت في قياس وزن الخط.

(١٧) Schimmel: Calligraphy & Islamic Culture, London ١٩٩٠, p ٧

(١٨) محمد الصادق عبد اللطيف: دخول المصحف الشريف لإفريقيا، بحث مقدم إلى مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية (١٩٩٣)، ص ٤.

(١٩) القلقشندي (أحمد بن علي، ت ٨٢١ هـ / ١٤١٨ م): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧، ٣ / ١١.

(٢٠) المصدر نفسه، ٣ / ١٢.

(٢١) أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، حققه حسام الدين القدسي، ط ١، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص ٢٤٠.

(٢٢) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الموصل - ماضيه وحاضره، ط ١، مركز دراسات الموصل بجامعة الموصل، الموصل، ١٩٩٦، ص ١١.

(٢٣) ينظر: حاجي خليفة: المصدر السابق، ١٧٧١ / ١.

(٢٤) الأثري: المرجع السابق، ص ٥٠.

(٢٥) يوسف ذنون: (أ) الخط العربي، العربي (مجلة. الكويت)، ع / ١٦١

- نيسان ١٩٧٢، ص ٢١. (ب) نظرات في مصور الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي - بغداد، مج / ٢٥ - ١٩٧٤، ص ٢٧٤. (ج) قديم وجديد في أصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، ص ١٩.

(٢٦) ينظر: مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، تحقيق الدكتور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ١، ج ١، مايس، مايو ١٩٥٥، ص ١٢٥. أضاف محققو كتاب (النجوم الزواهر، ٣ / ٢٦٨) على وصف ابن مقلة بـ "صاحب الخط المنسوب" حرف الجر (الى) وضميره الغائب، فجعلوا الوصف: "صاحب الخط المنسوب (اليه)".

(٢٧) ينظر: الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، المتوفى بعد ٦٠٢ هـ / ١٢٠٦ م: راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله إلى العربية: الدكتور أمين ابراهيم الشواربي والدكتور عبد المنعم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠، ص ٦٦١.

(٢٨) الأثري: المرجع السابق، ص ٤٩.

(٢٩) نفسه، بالرجوع الى القلقشندي: المصدر السابق، ٣ / ٥٢.

(٣٠) الأثري: المرجع السابق، ص ٦٧.

(٣١) النسبة: في الرياضيات. "أن يكون العدد جزءاً أو أجزاء من عدد آخر.. وفي المنطق. "مقولة أعم من الإضافة، وهي كل ما يتوسط بين شيئين.. وفي اللغة أو النحو. صيغة نحوية بحروف معينة تحكم نهاية شكل اسم المنسوب الى بلد أو جنس أو عشيرة أو غير ذلك. ينظر: الفارابي: تحصيل السعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار

الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص ٥٥.

(٣٢) ينظر: جلال شوقي (الدكتور): العلوم والمعارف الهندسية، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٩٥.

(٣٣) إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٢٥.

(٣٤) الفارابي: المصدر السابق، ص ٥٥.

(٣٥) المصدر نفسه.

(٣٦) الغزالي (أبو حامد): أحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، ٢٤٧/٤.

(٣٧) إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢٢٥.

(٣٨) المصدر نفسه. ١ / ٢١٧.

(٣٩) المصدر نفسه، ١ / ٢٠٥، ٢٢٢، ٢٠٣.

(٤٠) الغزالي: المصدر السابق، ٣ / ١٥٨.

(٤١) إخوان الصفا: المصدر السابق، ١ / ٢١٩.

(٤٢) الآثار: المصدر السابق، ص ٢٢٨.



الفصل الرابع

مدرسية الخط العربي
وحدود المصطلح الفني

مدرسية الخط العربي وحدود المصطلح الفني

١- مقدمة:

انشغل البحث الحديث والمعاصر، المتعلق بالفن الإسلامي، بالنزعة المدرسية إنشغالاً مقصوداً لتوكيد التنوع في وحدة هذا الفن العضوية المتناسكة، بوصفها الخاصية الأولى والأهم بين خصائص الفن الإسلامي ومبادئه وأسسها، والموضوع الأهم في المعرفة الفنية العربية الإسلامية.

وقد أدى هذا الإنشغال الى تفكيك البنية المعرفية الواحدة للفن الإسلامي الى ما اصطلح عليه، عند عددٍ متكاثر، نسبياً، من مؤرخي هذا الفن ودارسيه، بـ (مدارس الفن الإسلامي) في مختلف مجالاته الإبداعية: العمارة، والتصوير، وغيرهما من الفنون والصنائع الإسلامية.

ولم تختلف هذه المقولة المدرسية للفن الإسلامي في مجال الخط العربي عنها في مجالات هذا الفن المختلفة، من حيث التوصيف والتصنيف والتباين في الأسس التي تستند اليها هذه المقولة التي تغلب عليها العمومية الدلالية للمفهوم الذي يضيق ويتسع بشكل مفتوح وغير محدد في أغلب دراسات الفن الإسلامي القائلة بالمدرسية فيه، وبخاصة منها تلك الدراسات التاريخية لهذا الفن.

ومن هنا، قد تصبح المراجعة النقدية لهذه المقولة ومفهومها المفتوح على احتمالات دلالية مختلفة، ومتباينة أحياناً، حاجة معرفية لوضعها في سياقها المناسب من المعرفة الفنية الإسلامية بعامة،

والمعرفة الخطية منها بوجه خاص، طالما أخذنا بوجود هذه المقولة وحقيقتها المعرفية كعامل من عوامل المنهج العلمي للبحث في قضايا الإبداع والأسلوبية في هذه المجالات الفنية الإسلامية المختلفة.

٢- المدرسة. المصطلح والمفهوم:

كان مصطلح (المدرسة) حادثاً في المعرفة العربية الإسلامية "بعد الأربعمائة من سني الهجرة"^(١) / القرن العاشر الميلادي.

ويؤكد المختصون^(٢) بأن نشوء المدرسة العربية الإسلامية كان يرتبط أولاً وأساساً بتدريس الفقه السني بمذاهبه الأربعة المعروفة، فضلاً عن علوم القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وبعض العلوم الأخرى.

وقد يمكننا أن ندخل من هنا إلى استيعاب المفهوم الذي نشأ به، وتطور عليه، مصطلح (المدرسة) في التداول العربي الإسلامي، إذ يبدو مفهوماً مزدوج الدلالة، كما يرتبط أيضاً من حيث المعرفة والوظيفة بمفهوم (الاتجاه) الرؤيوي والفلسفي. ولا شك في أن المعجم العربي الأساسي^(٣) قد استوعب هذا المفهوم مثلما استوعبته المعاجم اللغوية والدلالية الأخرى، بما يعكس ارتباط هذا المصطلح بالمعرفة الإنسانية الكلية ذات الاتجاهات الفلسفية المختلفة التي تمثلها كيانات مؤسسية عدة. وإذ يبدو مصطلح (المدرسة) هنا مشتركاً لفظياً بين مضمونين هما: (المؤسسة) و(الاتجاه)، كلا على انفراد.. يبدو هذا المصطلح في ظل ذلك أيضاً إشكالية مفهومية ربما تحتاج منا إلى حل يمكن تمثله في توحيد هذين المضمونين في ما يدل عليه اللفظ المركب (المؤسسة المعرفية) الجامع لمضمون الكيان المؤسسي لمصطلح (المدرسة) وكذلك لمضمون الاتجاه المعرفي الخاص لهذا المصطلح. بعبارة أخرى مباشرة، يمكن القول: إن مصطلح (المدرسة) يعني (المؤسسة المعرفية)، ونعني

بها، على سبيل الزيادة في التوضيح، البنى والخصائص المعرفية والفنية والوظيفية والعلمية وغيرها.

٣ - المؤسسة والاتجاه في مدرسية الخط؛

يعد النقد أكثر مجالات المعرفة والإبداع الإنسانيين عناية بالإشكالية المدرسية في توصيف وفي تصنيف اتجاهاتهما النظرية والتطبيقية، وفي سياقه: حاول المشروع النقدي المتواضع لفن الخط العربي^(٤) وما يزال يتابع الظاهرة المدرسية في هذا الفن العربي الإسلامي الأصيل، يحاول تحليلها وحل إشكالياتها المعرفية والنقدية بقصد الوصول العلمي الدقيق إلى طبيعتها الفلسفية الفنية التي ربما شابها بعض الغموض بسبب التباين الطردي بين التنظير الفلسفي لقواعد فن الخط وأنواعه وأساليبه وبين التمثيل التطبيقي لهذه القواعد والأنواع والأساليب في التراث المعرفي العربي الإسلامي، إذ كان هذا التنظير من التعيد والتفسير والشرح والتوضيح متواضعاً في مداه النظري مقارنة مع الأعمال والفعاليات الخطية المباشرة في المخطوطات وفي العمارة وفي غيرها من وثائق وأشكال وأعمال الموروث القديم والنتاج الحديث والمعاصر لفن الخط العربي.

لقد أدى هذا التباين بين النظرية والتطبيق إلى أن تظل (المدرسية) غائبة عن البحث والتداول في أوساط أهل فن الخط والمعنيين به على اختلاف مستوياتهم وعلى تنوع اهتماماتهم، حتى بدء الدراسات العلمية والمنهجية الأكاديمية، الحديثة والمعاصرة، لهذا الفن في غضون القرن الرابع عشر الهجري / العشرين الميلادي الذي بدأت منه وفيه الانتباهة العلمية والنقدية إلى ضرورة استكشاف الظاهرة المدرسية الخطية، فأخذت أدبيات الخط العربي، التاريخية والفنية، تتوفر على مصطلح (المدرسة) في توصيف وتصنيف مسارات الإنجاز

والإبداع في مجال هذا الفن، بشكل واضح، بل إن هذا المصطلح قد أصبح متداولاً بشكل لافت للنظر في هذه الأدبيات من الكتب والمقالات والمحاضرات وغير ذلك.

إن متابعة ظهور هذا المصطلح ووجوده في أدبيات الخط العربي، التاريخية والفنية، متابعة متواضعة وحريصة تكشف، ابتداءً، عن سياق تطور تاريخي ومعرفي لمفهومه الدلالي المزدوج من المؤسسة إلى الاتجاه، إذ يمكن القول: إن استخدام هذا المصطلح لأول مرة في أوساط أهل فن الخط والمعنيين به كان مع التأسيس العثماني لأول مؤسسة تعليمية متخصصة بهذا الفن، أطلق عليها اسم (مدرسة الخطاطين).

وربما كان من هنا، ومن تأثير مناهج البحث العلمي الحديثة والمعاصرة التي تطورت بها الدراسات الأكاديمية وغير الأكاديمية المتخصصة بالخط العربي.. أن حصل استخدام مصطلح (المدرسة) بدلالته الكلية على الاتجاه الفني المميز في الخط العربي، لأول مرة على يد الباحث المصري الدكتور إبراهيم جمعة (ت ١٤٠٢هـ / ١٩٨١م) في كتابيه الموسومين بـ (قصة الكتابة العربية)^(٥) و(دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة)^(٦).

* المؤسسة في فن الخط:

لا شك في أن تعليم (حسن الخط) على قواعده وأصوله المعرفية، يرجع إلى أقطاب الخط الأوائل ابتداءً من ابن مقلة (ت ٣٢٨هـ / ٩٣٩م) وابن البواب (ت ٤١٣هـ / ١٠٢٢م) وياقوت المستعصمي (ت ٦٩٨هـ / ١٢٩٨م) مروراً بتلامذتهم و(سلسلة الخطاطين) اللاحقين في مختلف الحواضر العربية والإسلامية، المشرقية والمغربية، عبر فعاليات التعليم والتأجير التي حافظت على أصول فن الخط وقواعده

العلمية والتقنية والجمالية، وتطورها جميعاً بما أنضج تدريجياً ضرورة وجود المؤسسة، العلمية والفنية، التي ترعى هذا الفن، وتنميه إبداعاً واجتماعياً، حتى ولدت مثل هذه المؤسسة في المجتمع العربي الإسلامي على نحو بدأ متواضعاً مع محاولة بعض خطاطي بغداد في القرنين الخامس والسادس الهجريين / الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين في إنشاء مؤسسات خاصة لتعليم حسن الخط، كان أول ما أطلق عليها مصطلح (مكتّبات)^(٧)، بعد أن كان حسن الخط يدرس مع سائر العلوم في العديد من (المدارس) البغدادية التي كانت تمنح فيها الأجازات العلمية.

وتشير بعض مصادر فن الخط التاريخية^(٨) إلى أن أول مدرسة عليا لفن الخط العربي كانت قد تأسست على يد الخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي (ت ٧٤٢هـ / ١٣٤١م) أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الذين رسخوا قواعد الخط في الأقلام الستة (ينظر: الشكل رقم ٢٢).

وكانت هذه (المكتّبات) قد انتشرت في مصر وغيرها، حتى أشارت بعض المصادر التاريخية إلى ما كان من وجود موظفين معلمين لحسن الخط بقوانين وتقاليد معروفة بينهم^(٩) أطلق على الواحد منهم مصطلح (المكتّب) الذي كان أول من اشتهر به الشيخ محمد بن أحمد بن علي الزفتاوي (ت ٨٠٦ هـ / ١٤٠٣م) المكتب بالفسطاط^(١٠).

وتواصل إطلاق مصطلحي (المدرسة) و (المكتب) على المؤسسات التعليمية، الشاملة والمتخصصة، جنباً إلى جنب، حتى في ظل التطور الحضاري العثماني لفن الخط بخاصة، والعلم والتعليم بعامة، إذ كان العثمانيون يفرقون نسبياً بين المصطلحين، فيطلقون (مدرسة) أساساً على المؤسسات التعليمية الدينية الملحقه عادة بالمساجد بخاصة، بينما يطلقون (مكتب) على المؤسسات الحكومية المكرسة عادة للتعليم غير الديني: الحكومي أو الأهلي أو الأجنبي الخاص، حتى العام (١٣٢٦هـ / ١٩٠٨م) الذي استقر بعده لفظ (المدرسة) مصطلحاً

عثمانيا واحدا جامعا للمؤسسات التعليمية العامة والخاصة.

وفيما يتعلق بالخط هنا : عني العثمانيون كثيرا بتعليم حسن الخط، فدرس الخطاطون العثمانيون المعلمون لهذا الفن تلامذتهم، الفرادى والجماعات، في البيوت والجوامع والتكايا والكتاتيب والمدارس والمكتبات وحتى في بعض المؤسسات الحكومية الرسمية الخاصة كباب الفتوى ومشيخة الإسلام والقصور السلطانية. وربما كان من نتائج ذلك كله، ومن تطور فكرة ما قام به بعض هؤلاء الخطاطين الأساتذة من اتخاذ أماكن خاصة ملحقة عادة بالمساجد والجوامع لتعليم حسن الخط، أطلقوا عليها اسم ال (مشقخانة)^(١٢)..

كان العثمانيون أول من أنشأ مثل هذه المؤسسة التعليمية الخطية المتخصصة على وجه الاستقلال من حيث المكان والمنهج والكادر، فتم افتتاح (مدرسة الخطاطين) في ٦ رجب ١٣٣٢هـ / ١٣ أيار ١٩١٢م..

وعلى الرغم مما يبدو عليه الغرض الرئيس من تأسيس هذه المدرسة غرضا مهنيا مماثلاً منصباً على تأسيس المدارس العثمانية المهنية الأخرى، سواء المعنية منها بإعداد الكتاب في الدولة كمدرسة الصنائع النفيسة ومدرسة الكتاب العسكريين وغيرهم، أو المعنية بإعداد الموظفين الآخرين كمدرسة العشائر ومدرسة الوعاظ والمرشدين وغيرهما.. فقد كان تعليم حسن الخط في (مدرسة الخطاطين) يختلف عنه في المدارس العثمانية الرسمية وغير الرسمية الأخرى بكل مستوياتها من حيث الغرض ومن حيث الطبيعة ومن حيث المنهج^(١٣)، فهي مدرسة متخصصة بتعليم فن الخط والفنون الزخرفية المصاحبة له كالتذهيب والتجليد وصناعة الورق الفني الخاص كالابرو والآهار. وكان يُدرّس فيها كبار الخطاطين العثمانيين^(١٤)، ولا يُدرّس فيها إلا الخطاطون^(١٥). وتمنح هذه المدرسة لخريجها شهادة علمية خاصة عنوانها (إجازة نامه)^(١٦).

وكان لهذه المدرسة دور مهم ومؤثر في نهضة الخط الفنية العربية الحديثة، والمعاصرة حتى، بفضل نقل تجربة (مدرسة الخطاطين) هذه إلى بعض البلدان العربية، وبالذات مصر التي أنشئت فيها (مدرسة تحسين الخطوط الملكية)^(١٧) عام ١٣٤١هـ / ١٩٢٢م، وتوالي قيام المؤسسات التعليمية الخطية المتخصصة من مدارس ومعاهد وكليات ومراكز وغيرها في أغلب البلدان العربية والإسلامية حتى اليوم.

* الاتجاه في فن الخط:

تتامي استخدام هذا المصطلح في أدبيات الخط العربي ونتاجاته المختلفة مع تتامي المشروع المعرفي والنقدي لهذا الفن على مدى النصف الثاني من القرن الماضي لتوكيد الطبيعة الفنية الخالصة له، فقد تناول العديد من المؤلفات الحديثة والمعاصرة، إذا لم نقل أكثرها، على نحو أو آخر موضوع المدرسية في الخط العربي.

ولعل استقرار موضوع المدرسية في أدبيات الخط العربي وتحليل معطاه، النظري والتطبيقي، المشترك لأغلب الدراسات التي تناولت (مدارس) هذا الفن يظهران بوضوح إشكاليات عدة في ما يخص إطلاق مصطلح (المدرسة) واستخدامه في التعبير عن الإبداع الخطي ومنجزه التاريخي الفردي والجماعي. ولكن أبرز هذه الإشكاليات وأهمها هي إشكالية المفهوم، إذ تباينت أدبيات فن الخط تباينا واضحا في فهم المحمول الدلالي المضمون الذي يتوفر عليه مصطلح (المدرسة) عند توصيف مسارات الإبداع والإنجاز في الخط العربي.

ولعلنا نستطيع هنا، بكل تواضع، حصر هذه التباينات المسببة لإشكالية مفهوم المدرسية في الخط العربي في المدلولين الآتيين:

الأول: استخدم بعض أدبيات الخط مصطلح (المدرسة) بمفهوم (الأسلوب)، فصارت (المدرسية) عند هذا البعض تعبيراً عن الأسلوبية

الفردية المتمثلة في المنجز الإبداعي الشخصي لبعض الخطاطين الكبار كابن مقلة وابن البواب وياقوت المستعصمي الذين كانت لهم إبداعات أولى على مستوى الابتكار والتجويد والتطوير في البنية الفنية لهندسة الخط العربي وجماليته "فكان لكل منهم مدرسته الخاصة... وقد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب الفهرست"^(١٨). كما تتمثل هذه الأسلوبية الناشئة عن الملكات الشخصية والقدرات الإبداعية في الفروق الفردية بين أداء الخطاطين وآثارهم الفنية التي "لا يتورع [بعض] الكتاب في فن الخط العربي عن عد هذه الاختلافات مدارس فنية مستقلة، لذا صار مألوفاً أن يقال: مدرسة الشيخ حمد الله، ومدرسة الحافظ عثمان، ومدرسة راقم، ومدرسة شوقي، ومدرسة سامي، ومدرسة شفيق..."^(١٩) الذين كانوا أئمة الخطاطين العثمانيين في خطي الثلث والنسخ (ينظر: الشكل رقم ٢٣).

وكانت الاختلافات الأسلوبية بينهم في هذا الإطار طفيفة جداً ويصعب تشخيصها إلا على الخطاط الباحث المتعمق كمحمود بدرالدين يازر الذي صنف التعددية الأسلوبية في الخط إلى سبعة مستويات، وضع في أولها مصطلح (المدرسة)، ومفهومه: "عنده أن كل نوع من أنواع الخط يشكل مدرسة، وأحياناً تكون أكثر من مدرسة واحدة في نوع الخط الواحد، فيذكر الكوفي العربي (هكذا) والكوفي الاندلسي على أن كلا منهما مدرسة مستقلة، متخذاً من وجود [خطاطين] أتباع لكل نوع، السبب الرئيس لهذا التصنيف"^(٢٠) الذي يسلسل المستويات الأخرى في تباين الأداء والاثرتباعاً إلى مصطلحات: الفرع والأسلوب والطرز والطريقة واللكنة والحالة^(٢١).

وعلى الرغم من إقرار بعض باحثي الخط ونقاده للمفهوم الأسلوبي للمدرسية في هذا الفن، عارض هذا البعض فكرة أن تكون الاختلافات الأسلوبية الفردية الطفيفة في الأداء وفي الأثر مدارس متعددة، وذهب هذا البعض في ضوء علم الأسلوب إلى "أن

الأسلوبية النمطية التشكيلية في الخط العربي هي أسلوبية واحدة، فنيا وتاريخيا، وبالتالي، فإنه إذا ما واصلنا إطلاق مصطلح (مدرسة) خطية في هذا المجال، فإن الخط العربي يمثل مدرسة خطية واحدة، واتجاهها واحدا^(٢٢) في الفن والجمال والإبداع.

"أما إذا بحثنا عن مدرسة ثانية في مجال الخط العربي، فإننا سنجدتها في الأسلوب الحروفي الذي بدأت بوادره في بداية الخمسينات من القرن العشرين في الدول العربية وبالتحديد في العراق... فالمدرسة الحروفية تختلف عن مدرسة الخط العربي التقليدي في أن الأولى لا تبني العمل الفني على النص الكامل دائما، ولا تعنيها القواعد الموزونة للحروف، وإنما تستخدم مختلف التقنيات التي هي تشكيلية بحتة، فالحروف عند الحروفيين لها قيمة تشكيلية بحد ذاتها دون أن تحمل بالضرورة معاني لغوية، ودون أن يكون الفنان ملزما برسم الحروف وفق نوع من أنواع الخط العربي"^(٢٣).

ومن هنا يرى هذا البعض أن لا تعددية في مدارس الخط العربي، لأن "مصطلح مدرسة له مدلول محدد لا يطلق جزافا على كل اختلاف في الطريقة، إذ لابد أن يكون الاختلاف في المنهج، والرؤية، ثم يكون لهذه الطريقة أتباع يسировون على نهجها"^(٢٤).

الثاني: واستخدم بعض آخر من أدبيات الخط مصطلح (المدرسة) بمفهوم (المركز) الحضاري والتاريخي لهذا الفن، أي البيئة التي نشأ فيها، وتطور على مستويات التجويد والتنوع والوظيفة والتمثيل في الآثار وفي الأشخاص وغير ذلك، حتى صار للخط بعض خصائصه البيئية: الإقليمية أو المحلية، ولذلك تم وصف هذا المصطلح بأسماء أبرز المراكز الحضارية والتاريخية، الإقليمية وغيرها، كبغداد والشام ومصر والسلاجقة والأتاكة والعثمانيين وغير ذلك^(٢٥).

ويمكن حصر (مراكز) أو (مدارس) تجويد الخط هذه في ضوء

تسميات هذه الأدبيات: المدرسة العراقية العباسية، المدرسة الشامية، المدرسة المصرية المملوكية، المدرسة المغربية، المدرسة البغدادية، المدرسة الشرقية أو الإيرانية أو الفارسية، وهكذا.

ويفهم من استقراء المضمون الموضوعي لعناوين هذه التسميات وتحليل محتواها أن المدرسة هنا تعني دراسة تاريخ الخط الفني من النشأة والتطور في التجويد والإضافة في الأنواع والأساليب والوظائف والعلاقات والتواصل في أعلام الخطاطين ونتاجاتهم الفنية المختلفة، وفي التأليف المكرسة لشؤون الخط من القواعد والأصول وغير ذلك، مما يتعلق بهذا الفن في بيئته الحضارية والثقافية المحددة عادة في أحد إطارين رئيسيين: الإطار الجغرافي المتمثل بالمدن والأقاليم، والإطار السياسي المتمثل بالدول والأقوام.

٣- جدل المؤسسة والاتجاه في مدرسية الخط؛

لا شك في أن عوامل حضارية متباينة كانت قد أسهمت في تباين نشأة فن الخط وتطوره وتحولاته الوظيفية والأسلوبية في المدن والحوضر العربية الإسلامية، شأنه في ذلك شأن العلوم والآداب والفنون الأخرى.

واعتمد الخط في هذه التحولات الحضارية على ما أسماه فقهاء الخط ومؤرخوه بـ(السند) العلمي والفني الذي اشتهر أكثر بـ(سلسلة الخطاطين) أو (شجرة الخطاطين) التي تفرعت، عن أصولها، في هذه الحواضر تفرعات متباينة، فصارت هذه السلسلة البغدادية - مثلاً - تختلف في أعلامها وفي خطوطها وفي طرائقها وربما في وظائفها عن تلك السلسلة الشامية المختلفة بدورها عن السلسلة المصرية، وهكذا^(٣٦) اعتماداً على تقاليد تداول هذا الفن في الأخذ والتأجير اللذين يؤديان، بلا أدنى ريب، إلى إنتاج أشبه ما يكون بما أسماه

البعض بـ(مشيخة)^(٢٧) الخط، أو بما اسماه الخطاط الباحث الدكتور صلاح الدين شيرزاد بـ(المرجعيات المركزية)^(٢٨) للأسلوبية الخطية في السياق التاريخي والفني والعلمي لهذه السلسلة من تلك، لتتشأ بذلك ما يمكن أن نعه، حقيقة، اتجاهات فنية ووظيفية وتاريخية للخط العربي غلب عليها مصطلح (مدرسة) في دراسات الخط العربي، التاريخية والفنية، وتعددت بذلك (مدارس) هذا الفن بحسب التوزيع الجغرافي والسياسي على المدن والأقاليم والدول والأقوام.

ولكن هذا التوصيف (المدرسي) الذي اعتمدته هذه الدراسات لم يكن مستندا إلى أسس علمية منهجية صلبة وواضحة في بناء الاتجاه المعرفي النوعي الخاص والمميز لكل واحدة من (مدارس) الخط العربي التي حاول الباحثون والمؤرخون والنقاد والخطاطون تحديدها، دون أن تتمكن أي من هذه الدراسات رسم المعالم الواضحة لها، والمستنتجة من خضوعها العلمي المتخصص للبحث والتحليل والاستنتاج.

ولذلك، ليس أمامنا إلا محاولة إعادة توصيف مصطلح (مدرسة) هنا، على أساس افتراض محدداته النوعية أو مقوماته، استنباطا من المعطى الموضوعي، النظري والتطبيقي، المشترك لأغلب هذه الدراسات التي تناولت (مدارس) الخط العربي هذه.

ولعل ما يمكن أن نفترضه استنباطا هنا هو إن المقومات البنائية والدلالية لمصطلح (المدرسة) في فن الخط العربي هي:

(أولا) عدة أنواع الخط وأساليبه الخاصة المعروفة بها هذه المدرسة عن تلك، وبالذات تلك الأنواع والأساليب التي يُنسب ابتكارها أو تجويدها أو استخدامها الأساس إلى أحدها أكثر من الأخرى. وهو ما يجعل لها..

(ثانيا) الخصوصية الوظيفية والفنية الأسلوبية في أداء هذه الأنواع

والأساليب، وهي خصوصية تتواصل وتتطور في الغالب عبر..

(ثالثا) سلسلة الخطاطين المجيدين الممثلين لهذه المدارس في أجيال وأجيال من الخطاطين^(٢٩).

وإذا ما واصلنا تحليل مضمون هذا المصطلح وشرح مفهومه في إطار فن الخط العربي، فنقصد بالمدرسة الخطية البُنى والخصائص المعرفية (من الرؤية والمنهج)، والفنية (من الأنواع والأساليب)، والوظيفية (من الأعمال والعلاقات)، والعلمية (من المعارف والتقاليد) فضلا عن أبرز أعلامها الخطاطين وأهم آثارها الفنية.

ان مصطلح (المدرسة) هو أوسع بكثير من حيث المفهوم والدلالة من مصطلح (الأسلوب)، ولذلك لا تقتصر المدرسية في فن الخط العربي على الأسلوبية فحسب، بل تتجاوزها إلى منظومة مترابطة من حيث الاتجاه الفكري والمعرفي المستند الى الرؤية والمنهج والأسلوب، ومن حيث المؤسسة القائمة على العلاقات والمصطلحات والأشخاص والموضوعات والوظائف.

ولا شك في أن هذا الفهم أو التحليل يعزز، أو ينطلق، من فرضية المقومات الفنية والتاريخية لمصطلح (المدرسة) في فن الخط العربي، بما يعبر تماما وخلاصة وعلى نحو جدلي بين عن كونه اتجاها مؤسسيا في المعرفة الفنية بشكل عام، وفي المعرفة الخطية العربية بشكل خاص.

فعلى صعيد المعرفة الفنية: يبدو الخط العربي، في ضوء ذلك، فنا خاصا ومستقلا ومتميزا بين الفنون التشكيلية، قائما على اتجاه معرفي - إبداعي خاص للتعامل مع الحرف^(٣٠) العربي في إطار اللغة العربية، بما يمكن أن نطلق على هذا الاتجاه: نزعة فنية — مدرسية متميزة بين الاتجاهات والفزعات الفنية والإبداعية المتعاملة بالحرف العربي ومعه على أساس تشكيلي وفني وجمالي معين، فقد اختلف مثقفو الفن ونقادهم في طبيعة الخط العربي وتباينت وجهات نظرهم

بشأن هذه الطبيعة تباينا واضحا قد يصل إلى حد التقاطع والتناقض أحيانا.

ويمكن حصر وجهات النظر هذه، باختصار، في الاتجاهات المعرفية - النقدية الآتية:

١- إن الخط العربي هو أقرب ما يكون إلى الصنعة الوظيفية الخالصة المرتبطة بالإداء الاتصالي — اللغوي الصرف، منه إلى أي مجال معرفي آخر كالفن والجمال والابداع وغير ذلك.

٢- إن الخط العربي هو مظهر شكلاني محض متوفر، كأى شكل، على إمكانيات تشكيلية كبيرة يمكن استثمارها بشكل عام في بناء لوحة الفن التشكيلي، ويتمثل ذلك في الاتجاه الحروفي في الأعمال الفنية التشكيلية الحديثة والمعاصرة.

٣- إن الخط العربي فن خاص ومستقل ومتميز. وتقوم فنيته على العلاقة العضوية بين هندسة الخط script بوصفه صورة الحرف المحددة بأصول وقواعد ونسب وعلاقات معينة، وبين موسيقاه البصرية المتحركة باتجاه التأليف والتشكيل والتكوين اللامحدود.

أما على صعيد المعرفة الخطية العربية: فقد اتجه هذا الفن، منذ بواكير نشأته وعبر مسيرة تطوره، إلى التنوع في الشكل، والتعدد في الوظيفة، والتوسع في الانتشار، حتى تباينت الاتجاهات والأساليب والوظائف والمؤسسات الفكرية والبيئية لهذا الفن بفضل تباري الخطاطين المجيدين المتعاقبين في أجيال وأجيال في توليد أنواع الخط وتجويد أساليبه في ضوء عوامل الدفع والتشجيع الحضارية والوظيفية والبيئية التي لم يجد دارسو الخط العربي والباحثون فيه بدا من الركون إليها في توصيف هذه الاتجاهات الفنية المتباينة، فبرزت التعددية المدرسية في فن الخط العربي.

٤- مدارس الخط العربي الفنية؛

قد يصعب الأخذ بما ذهب إليه البعض من التعددية في ما يتعلق بتصنيف المدارس الفنية للخط العربي وتوصيفها، لأسباب تتصل بغياب المعيار المنهجي الواضح لهذه العملية، مما أدى ذلك المبالغة الخارجية عن الحدود المنهجية للبحث في الموضوع، فجاءت أعداد هذه المدارس الخطية كثيرة كثيرة تبدو مفتوحة قابلة للزيادة والتوسع^(٣١)، كما أن هذه الأسباب تتصل بصعوبة تحديد الحدود المعرفية لهذه المدارس التي أخذت، كما تبدو عند هذا البعض، الحدود الجغرافية أو السياسية أساساً لتصنيف هذه المدارس وتوصيفها.

إن الحدود المنهجية والمعرفية للبحث في الموضوع هي حدود يمكن أن نصفها، تقريباً، بالحدود الحضارية. التاريخية التي تتداخل فيما بينها، بل قد تتماهى وتتلاشى في بعضها البعض نتيجة الوحدة المعرفية الكلية التي لا يمكن للموضوع الخطي أن يتنوع الى (مدارس) إلا داخل هذه الوحدة المعرفية وحدودها الحضارية والتاريخية الواحدة والواسعة والشاملة لكل الخصوصيات الثقافية والمتغيرات السياسية للمجتمع العربي. الإسلامي.

ولكن هذه الخصوصيات والمتغيرات لا يمكن إغفالها في تشكل المنظومة الحضارية. التاريخية العامة للعرب والمسلمين، وبالتالي لا يمكن إغفالها في صيرورة (الخط العربي) الخاصة بوصفها جزءاً مهماً من هذه المنظومة الحضارية. التاريخية التي يمكن القول بأن العامل الخطي، الفني المتنوع الشكل والوظيفة، كان ذا دور حيوي وطليعي في تشكل هذه المنظومة وصيرورتها، بل يمكن القول إنَّ هذا التنوع الشكلي والوظيفي الحاصل في (الخط العربي) الواحد في أصله اللغوي والجمالي، كان أحد هذه المتغيرات المتأثرة، بلا شك، بالخصوصيات الثقافية الناشطة في هذا المجتمع العربي. الإسلامي الواسع المتنوع.

ولعل هذا يؤدي بنا الى إمكان تفسير نشوء مدرسية الخط العربي الفنية

في حدود حضارية . تاريخية عامة ومفتوحة على أغلب .. إذا لم نقل : كل الخصوصيات الثقافية والمتغيرات السياسية للبيئات العربية . الإسلامية الواحدة في هويتها المعرفية، والمتواصلة في توزيعها الجغرافي.

ومن هنا، يمكن أن نؤشر، تاريخياً، لبدايات هذا النشوء وتطوره مع الانتشار الحضاري الأوسع للخط العربي من المركز الحضاري العربي - الإسلامي الأول له: بغداد .. إلى المراكز الحضارية الإسلامية الأخرى المتمثلة بكبريات المدن العربية والإسلامية الأخرى في العالم العربي - الإسلامي، وبرز الاتجاهات الأسلوبية الخاصة المتأثرة بالخصوصية الثقافية لهذه المدن وبيئاتها الاجتماعية، إذ تمثلت هذه المدرسية في انتقال الخط من الوحدة في الرؤية الجمالية والأسلوب الفني والأداء الوظيفي .. النابعة تحديداً من (المدرسة البغدادية أو العراقية)^(٣٢) التي تعارف عليها مؤرخو الخط في نتاج أقطاب هذا الفن الأوائل: ابن مقلة (٢٧٢-٣٢٨هـ/٨٨٥-٩٣٩م) وابن البواب (ت ٤١٣هـ/١٠٢٢م) وياقوت المستعصي (ت ٦٩٨هـ/١٢٩٨م) وغيرهم، إلى تعددية هذه الرؤية، وهذا الأسلوب وهذا الأداء، التي تعارف عليها هؤلاء المؤرخون في مدارس الخط الأخرى: الشامية، والشرقية^(٣٣)، والمصرية، والمغربية، والعثمانية.

ولعل رسم الخريطة الحضارية لحقبة انتقال الخط ونشوء المدرسية فيه، يتطلب شروطاً مجتمعة هي: الفن، والتاريخ، والجغرافية، فالحدود الفنية الخطية لهذه الحقبة تبدأ بعد ياقوت النوري الموصلية^(٣٤) (ت ٦١٨هـ/١٢٢١م) في سلسلة الخط الشامية والمصرية^(٣٥)، وبعد عبد الله الصيرفي^(٣٦) في سلسلة الخط البغدادية^(٣٧)، وتنتهي عند الشيخ حمد الله الأماصي (٨٤٠-٩٢٦هـ/١٤٣٦-١٥١٩م) .

ومن هذه الحدود الفنية تبرز الحدود التاريخية للحقبة محصورة فيما بين القرنين السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي .. والتاسع الهجري/ الخامس عشر الميلادي، اللذين شهدا الانحسار التدريجي للسيادة السياسية العربية بخاصة، في أعقاب الغزو المغولي لبغداد

وأحتلالها عام ٦٥٦هـ/١٢٥٨م، عن العالم الإسلامي، والنمو التدريجي للسيادة الأجنبية التي تعاقب على تمثيلها دويلات مغولية وتركمانية وفارسية ومملوكية وغيرها عديدة حتى استقرت الغلبة في خضم هذا التموج السياسي للعثمانيين الذين كادت أن تخلص لهم تماما فيما بعد سيادة العالم الإسلامي السياسية، ليس بسبب نجاحاتهم العسكرية المتتالية في آسيا وأوروبا، والتي توجت بالفتح العظيم للقسطنطينية عام ٨٥٧هـ/١٤٥٣م، فقط، بل وبسبب الالتفات العثماني إلى إكساب هذه السيادة السياسية / العسكرية الصفة الدينية الشرعية المقدسة بمحاولة السلطان سليم الأول (٩١٨-٩٢٧هـ/١٥١٢-١٥٢٠م) نقل رموز الخلافة إلى القسطنطينية التي سماها العثمانيون: اسلامبول (أي مدينة الإسلام)، المدينة الجديدة التي لم تعد مركز قوة محدود التأثير في الأناضول وبعض أوروبا حسب بل صارت مركز قوة مؤثراً في العالم القديم كله. وهذا الأمر يمكن الأخذ به عاملاً تاريخياً مهماً في تفسير انتقال الخط ونشوء المدرسية وتطورها، على أنه قد يكون صفة عامة لهذه الحقبة، لكن الصفة الخاصة والنسبية لها تكمن في وصفها بأنها حقبة تمهيدية لنشوء وتنامي وبزوغ المدرسة العثمانية في الخط العربي التي كانت، بلا شك، أكبر مدارس الخط العربي الفنية، بسبب اجتذابها التحولات الحضارية الإسلامية باتجاه الأناضول بعامة، وعاصمة الدولة العثمانية بخاصة، ومنها خلاصات الإبداع الإسلامي وغير الإسلامي في الصناعة والعمارة والعلم والأدب والفن وغير ذلك.

وربما جعلنا هذا نستخلص الحدود الجغرافية لحركة الخط في هذه الحقبة قبل العثمانية، ممثلةً ببيئة الأناضول بخاصة، مركزاً، وبيئات المشرق الإسلامي المحيطة بعامة (بغداد جنوباً، فارس شرقاً، الشام ومصر غرباً، باتجاه الأناضول شمالاً).

وإذا كان كل ذلك، على أهميته، محسوباً على الإطار الموضوعي العام لنشوء المدرسية الفنية في الخط العربي وتطورها، على هذا

المدى الذي يمكن أن نعرض له بتواضع، متصلاً اتصالاً مباشراً بالتحويلات الحضارية: الدينية / الصوفية، والإدارية / السياسية، والثقافية / العلمية.. فإن البنية الذاتية لهذه المدرسية الفنية لابد أن يكون لها تحولاتها الخاصة فضلاً عن تلك التي جرت في ظل تلك التحويلات الحضارية أو بدونها. ولذلك لابد أن يسوقنا البحث في الموضوع الى مقارنة التحويلات الفقهية والفنية والعلمية الخاصة للخط العربي، ومظاهرتشكلها المدرسي القائم على العلاقة العضوية الوشيعة في ما بين الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي بعامة، وفن الخط العربي بخاصة.

ولعل بالإمكان القول، باختصار.. وعلى سبيل المثال لا الحصر، إن أبرز هذه التحويلات وأهمها تنطلق من نضج واكتمال^(٣٨) المدرسة البغدادية أو العراقية في هذه الحقبة تواصلاً لما كان مشهوراً من النتاج الكتابي - الفني - الوظيفي المعروف بـ (الخط العراقي)^(٣٩) في أوساط العلماء ودكاكين الوراقين ودواوين الدولة، فضلاً عن الخطوط العربية الأولى وأشكالها التي كانت نتاجاً متوارثاً من خطاطي بغداد والمدن العراقية الأخرى لكون العراق - بمفهومه الجغرافي المعاصر - البيئة الأولى للحضارة العربية والإسلامية ومركزها السياسي،

ويمكن أن نستدل على هذا النضج والتكامل بأكثر من إشارة تاريخية. فنية إلى تميز الجهود الخطية البغدادية أو العراقية متمثلة في تطوير أحداث النقلة الفنية النوعية لأشكال الحروف العربية من اليبوسة والبسط والزوايا الحادة إلى الليونة والتقوير والزوايا المنفتحة، وذلك من خلال استخلاص النظرية الفنية العربية الإسلامية الأولى للخط القائمة على ميزان (النسبة الفاضلة) لأشكال الحروف في بعض أنواعه الأساسية، وبخاصة الثلث، وتقديمها في رسائل علمية خاصة وعديدة^(٤٠) كان من أبرزها (رسالة في الخط والقلم)^(٤١) المنسوبة إلى ابن مقلة الوزير الذي استخلص فيها من التراث الكتابي والخطي المتمثل بآراء وجهود سابقيه ومعاصريه المعنيين وبالذات

استاذ المحرر البربري^(٤٢).. مبادئ نظريته الفنية في الخط.

من هنا تشكلت نواة أو أساس الفقه الجمالي للخط العربي وطليعته المبكرة في إرساء المرسوم الفني المنسوب^(٤٣) للخط، والمتمثل لأول مرة في خط الثلث، وبقية الأقلام الستة التي جعلت نظرية الشكل الفني للحرف العربي في الخط تتعطف، في جوهرها، من (الكتابة الموزونة) و(الخطوط الموزونة) الى ما صار يعرف بـ (الكتابة المنسوبة) و(الخطوط المنسوبة) .

ولعله من هنا أيضاً، انفتحت آفاق تطوير طرق وسموت^(٤٤) وأساليب فنية لكتابة هذه الخطوط وغيرها، منطلقة من قواعد كل خط، ومميزة بالأداء المبتكر لأوائل الخطاطين ممن تركوا بصماتهم أثراً واضحاً في هذا الفن، كابن البواب الذي عرف بـ (الأستاذ) وشاعت (طريقته) في أداء الأقلام الستة وغيرها^(٤٥)، وياقوت المستعصمي الذي نقل الأداء الخطي لهذه الأقلام الستة بعد تعيينها وتحديد قواعدها إلى مستوى أكثر سرعة وأرشق شكلاً وأوسع وظيفة، من خلال التأكيد على طريقة قلم الكتابة الخطية على وفق ما يناسب، هندسياً ووظيفياً، كل نوعٍ من أنواع الخط الجديدة.

وربما كانت هذه التحولات وغيرها في المعرفة الخطية العربية قد فتحت المجال لانتشار الأصول العلمية والفنية والوظيفية البغدادية أو العراقية للخط العربي، من أنواع وقواعد وطرق وأساليب وتقنيات، إلى مختلف بقاع العالم الإسلامي.. مثلما فتحت المجال لحدوث تحولات مماثلة في تطوير المعرفة الخطية العربية بالابداع والابتكار والتوليد والاشتقاق وغير ذلك، بما أدى تماماً الى نشوء مدارس فنية جديدة للخط في المراكز الحضارية لهذه البقاع: فعلى الرغم من أن أقدم طرق الخط الفنية: طريقة ابن ملقة كانت أول ما حُمِلَ منها إلى الشرق وتم نشرها هناك بجهود الجوهري^(٤٦) (إسماعيل بن حماد: ت ٤٠٠هـ / ١٠١٠م) الذي درّس الخط في نيسابور بعد أن

كان قد تعلمه في العراق إلى جانب العلوم اللغوية .. كانت طريقتا ابن البواب وياقوت المستعصمي اللتان تمثلتا في خطوطهما وفي خطوط تلامذتهما المباشرين أو غير المباشرين أوسع انتشاراً إلى إيران وما وراء النهر شرقاً، والشام ومصر والمغرب العربي غرباً، والأناضول شمالاً، وكانتا أكثر تأثيراً في تطور الخط إلى أساليب فنية متباينة ومتميزة أدت إلى نشوء مدارس فنية أساسية للخط منها على سبيل المثال لا الحصر:

- المدرسة الشرقية: التي ركزت على خط التعليق وفروعه الأسلوبية المتصلة به، شكلاً ووظيفة، كالنستعليق والشكسته، وبرز فيها خطاطون كبار أشهرهم: ميرعلي التبريزي (ت ٩١٩هـ / ١٥١٣م) ومير عماد الحسيني (ت ١٠٢٤هـ / ١٦١٥م) (ينظر: الشكل رقم ٢٤)، وغيرهما. وكان لها سندها الخاص أو سلسلة خطاطيها المعروفة ..

- والمدرسة المصرية: التي صارت بفضل تقدم القاهرة الى المركز الحضاري العربي الإسلامي الهام الثاني بعد بغداد مباشرة في فن الخط حتى القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، لاسيما وإن طريقة ابن البواب كانت قد سارت فيها موازية لمدرسة بغداد، إذ اعتنق خطاطوها، مثل ابن الصائغ (ت ٨٤٥هـ / ١٤٤١م) الذي أخذ الخط عن الشيخ نور الدين الوسيمي البغدادي (ت ٨٢٨هـ / ١٤٢٤م)، فيما بعد النتائج التي توصل إليها ياقوت واستمروا بإخلاص وصدق يفوق ما كان في مراكز الفن الأخرى، يواصلون مسيرتهم على مناهج الخط البغدادية القديمة (ينظر: الشكل رقم ٢٥) ..

- والمدرسة الشامية: التي كانت في تواصل معرفي تام مع المدرستين البغدادية والمصرية يصعب التمييز بينها إلا على صعيد سلسلتها الخطية التي كان قد تميز بها العديد من الخطاطين تميزاً كبيراً (ينظر: الشكل رقم ٢٦) ..

• والمدرسة المغربية: التي مثلت في شمال إفريقيا ووسطها وغربها وفي الأندلس أسلوباً مميزاً تماماً، في اللغة والخط، عن أسلوب الكتابة المشرقية، وإن كان الخط المغربي في أول أمره مطبوعاً بطابع مشرقي محض أخذ يميل تدريجياً إلى الكوفي والثلث المتمغرب في القيروان منذ القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي، فصار الكوفي المقور أميزهما يغلب على أنواع الخط في هذه المدرسة، وكان الكوفي القيرواني أشهر هذه الأنواع (ينظر: الشكل رقم ٢٧) ..

• ولكن، يظل نشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي وتطورها المثال الأوضح والأكبر لبيان حدود المصطلح الفني لمدرسية هذا الخط، إذ كانت البدايات الأولى لنشوء المدرسة العثمانية في الخط العربي، قائمة على منطلقين رئيسين:

أولهما - التراث العلمي والفني لمدرسة بغداد في الأقلام الستة، الذي أخذته المدرسة العثمانية منذ بواكيرها الأولى، ثم أخذت التعليق في فترة متأخرة من المدرسة الشرقية. وقد انتقل هذا التراث نتيجة اتصال خطاطين من رعايا الدولة العثمانية (٦٩٩-١٣٤١هـ/ ١٢٩٩-١٩٢٢م) بخطاطين ينتمون - فنياً على الأقل - إلى هاتين المدرستين^(٤٧)، وتلمذتهم لهم سواء بالمباشرة أو بالواسطة، ولعل أبرز من مثل هذا الاتصال الشيخ حمد الله الأماسي (ينظر: الشكل رقم ٢٨ - ٢٨) الذي هو رأس المدرسة الخطية العثمانية بالخطاط البغدادي عبد الله الصيرفي عن طريق الخطاط خير الدين المرعشي^(٤٨) (ت بعد ٨٧٦/ ١٤٧١م) ..

وثانيهما - رعاية الدولة العثمانية المباشرة للخط، وحرصها المبكر على ادخال الخط، اعتبارياً ووظيفياً، فيها على سبيل تأكيد الشخصية الإسلامية / العثمانية المتميزة به مظهراً من المظاهر الدينية والاجتماعية والإعلامية والرسمية والعلمية، وغيرها، بحيث

يمكن القول بوجود اقتران أو ترابط شبه مصيري بين نخبة الخط الخاصة من جهة والمؤسسة العثمانية، السياسية والاجتماعية، العامة من جهة أخرى.

لقد شكلت منظومة الخط، المتمثلة في كل من الأقلام الستة والكوفي والتعليق، جوهر الموروث الحضاري العربي الإسلامي لفن الخط، الذي استقبله العثمانيون بتأثير الآخرين: العرب والسلاجقة والفرس والمماليك، وتعاملوا معه برؤية جديدة على مستوى الجمال والفن، وعلى مستوى الوظيفة. ولا شك في أن هذه الرؤية هي التي كانت وراء إمكانية تطوير هذا الفن والإضافة عليه والتميز فيه. ويمكن القول إنَّ هذه الرؤية استطاعت أن تشق طريق تميزها بسبر أغوار هذا الفن واستجلاء مكنوناته الجمالية على نحو متواصل ومتعاقب على أحسن - وأؤكد كلمة أحسن - ما يستطيع المرء تصور شكل الخط وأدائه، ولذلك شاع مصطلح (حُسْنُ الخط)، وهو العبارة العثمانية التي تكافئ عبارة (تحسين الخط) العربية.

ولم يقف الخطاطون العثمانيون عند ضبط أنواع الموروث الخطي هذا، وتحسينه جمالياً وأدائياً، فقط، بل كان لهم أيضاً فضل كبير في ابتكار أنواع جديدة، شكلاً ووظيفةً، من الخط، إذا ابتكر العثمانيون الخطوط الهمايونية: الديواني وجلي الديواني، وخطوط المعاملات: الرقعة والسياسة، وغيرهما من الأنواع والأساليب التي منها، ومن كل الجهود والأعمال العثمانية، إن على مستوى تجويد الموروث الخطي وتحسينه أو على مستوى الابتكار والتفصيل، يمكن القول، ختاماً، بأن هذه المدرسة العثمانية وضعت المعرفة الخطية العربية الإسلامية كلها في صعيد معرفي واحد، تقريباً، تمثل حدوده المعرفية حدود المصطلح الفني للمدرسية في الخط العربي، على أساس العلاقة العضوية في ما بين الوحدة والتنوع في الفن الإسلامي بعامه، وفي الخط العربي بخاصة.

هوامش الفصل الرابع واحالاته:

(^١) المقريري (تقي الدين احمد بن على، ت ٨٢١ هـ / ١٤١٨ م): كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة المثنى، بغداد، د. ت، ٢٦٣/٢.

(^٢) ينظر: مادة (مدرسة) في: د. عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، جروس بيرس، بيروت، ١٩٨٨، ص ٣٥٨ فما فوق.

(^٣) ينظر: مادة (درس) في: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: المعجم العربي الاساسي، لاروس، تونس، ١٩٨٨، ص ٤٤٧.

(^٤) ينظر: ادهام محمد حنش: الخط العربي واشكالية النقد الفني، دار الامراء للنشر، بغداد، ١٩٩٠ وكذلك د. صلاح الدين شيرزاد: واقع الخط العربي في غياب النقد الفني، حروف عربية (مجلة الامارات العربية المتحدة. دبي)، العدد الثاني، كانون الثاني ٢٠٠١، ص ١٤. ١٧.

(^٥) دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، ١٩٤٧.

(^٦) دار الفكر العربي، مصر، ١٩٦٧.

(^٧) كتب يكتب تكتيبا. كتب الشخص: علمه الكتابة. وكتاب (ج: كتاتيب): مدرسة تقليدية صغيرة لتعليم القراءة والكتابة وتحفيظ القرآن الكريم. ومكتب (ج: مكاتب او مكاتب): موضع او مكان التعليم، مدرسة، وما يزال اللفظ مستخدما في المغرب العربي، وبخاصة في تونس. ينظر: المعجم العربي الاساسي، ص ص ١٢٠٧. ١٠٢٨.

(^٨) مناقب هنروران، ص ٢١... نصار محمد منصور: الاجازة في فن الخط العربي، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠، ص ٦٧.

(٩) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٥ م): المقدمة، تحقيق: د. علي عبد الواحد وافي، القاهرة، ١٩٦٠، ٢ / ٩٦٢.

(١٠) السخاوي (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت ٩٠٢ هـ / ١٤٩٧ م): الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ٣ / ١٨.

(١١) بتخفيف التاء.

(١٢) مصطفى اوغر درمان: فن الخط، ترجمة صالح سعادوي صالح، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية، استانبول، ١٩٩٠، ص ٢٠٦.

(١٣) إدهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية، دار المناهج، عمان، ١٩٩٧، ص ١١٦.

(١٤) منهم على سبيل المثال الخطاطون: حسن رضا (ت ١٣٣٨ هـ / ١٩٢٠ م)، ومحمد خلوصي (ت ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م)، والحاج أحمد كامل أقديك (ت ١٣٦٠ هـ / ١٩٤١ م)، وحقي طغراکش (ت ١٣٦٥ هـ / ١٩٤٦ م)، ونجم الدين أوقياي (ت ١٣٩٦ هـ / ١٩٧٦ م).

(١٥) منهم على سبيل المثال الخطاطون: ماجد الزهدي (ت ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م)، ومصطفى حليم (ت ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٤ م)، وحامد الامدي (ت ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م).

(١٦) M. Uger derman: Turk Yazı San,atında icazetnamelar ve (teklid yazılar (Ankare, ١٩٧٠.

(١٧) للاطلاع على نظام هذه المدرسة واهدافها ينظر: مجلة مدرسة تحسين الخطوط الملكية، العدد الأول، ١٣٦٢ هـ / ١٩٤٣ م، مطبعة ابن عبد الله، القاهرة.

(١٨) د. ابراهيم جمعة: دراسة في الكتابات الكوفية على الأحجار (سابق)، ص ١٩. ويشير مؤلف فن الخط (سابق — ص ٢٤) إلى أنه "ظهرت حول ياقوت وفي حياته: مدرسة ياقوتية". وكتب الباحث الدكتور عبد العزيز عبد الله محمد كتابا شاملا من ٤٢٤ صفحة في سيرة الخطاط العراقي الكبير يوسف ذنون عنوانه: (يوسف ذنون مدرسة الابداع في الخط العربي)، الموصل ١٩٨٦.

(١٩) د. صلاح الدين شيرزاد: الأسلوبية في الخط العربي، حروف عربية، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٢، ص ٩.

(٢٠) Mahmud Bedreddin yazir: Kalem Guzeli, Z. Baski, Ankara ١٩٩١, S.III

(٢١) المرجع نفسه.

(٢٢) حنش: الخط العربي وإشكالية النقد الفني، ص ٦٥.

(٢٣) شيرزاد: الأسلوبية في الخط العربي، ص ١١.

(٢٤) المرجع نفسه.

(٢٥) ينظر على سبيل المثال: د. عبد العزيز الدالي: الخطاطة- الكتابة العربية، مكتبة الخانجي، مصر ١٩٨٠، ص ص ٦٨ ٦٩؛ وباسم ذنون: من افاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠، ص ص ٢٧-٦٤؛ وادهام محمد حنش: الخط العربي في الوثائق العثمانية (سابق)، ص ص ٤٤-٤٥؛ ومحمد بن سعيد شريف: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، دار ابن كثير - دار القادري، دمشق- بيروت، ١٩٩٨، ص ص ١٢١-٣١٥؛ ومحمود شكر الجبوري: المدرسة البغدادية في الخط العربي، (جزءان)، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

(٢٦) ينظر: ادهام محمد حنش: المرجع السابق، ص ٤٧.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٢٨) صلاح الدين شيرزاد: المرجع السابق ص ٦.

(٢٩) ادهام محمد حنش: الأنامل والاثر، سيرة فنية للخطاط هاشم محمد البغدادي، منشورات جمعية الخطاطين العراقية، بغداد، ١٩٩٧، ص ٨.

(٣٠) هناك تعاملات أخرى: لغوية ووظيفية وأخرى. ينظر: د. ادهام محمد حنش: الخط العربي وإشكالية المصطلح الفني، مطبعة الزهراء، الموصل ٢٠٠٣.

(٣١) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: يوسف محمود غلام (الدكتور): الفن في الخط العربي، (الرياض، ١٩٨٢): مدرسة الخط الهندس (ص ٤٧)، المدرسة المملوكية في مصر، مدرسة قرّة تاي السلجوقية في قونيا / تركيا، المدرسة الدمشقية، المدرسة الأندلسية، المدرسة الأصفهانية، المدرسة الباييزيدية، المدرسة القزوينية، المدرسة الدامغانية، المدرسة الخاركردية، المدرسة اليزدية، المدرسة النيسابورية، المدرسة السلجوقية للخطوط الرمزية، المدرسة الموصلية للخطوط الرمزية، المدرسة الموصلية (ص ص ١٦٠ - ٣٥٠).

(٣٢) ينظر: وليد الأعظمي: المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي، دراسات عربية وإسلامية، س ١، ١٤/١٩٨٢، ص ١٧٣ - ٢٠٢. وينظر كذلك: نوري حمودي القيسي: مدرسة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي، المورد، مج ١٥، ٤٤/١٩٨٦، ص ص ٦٩-٨٢.

(٣٣) استخدمنا هنا صفة (الشرقية) للتعبير عن (شرق العالم الإسلامي) الذي يتجاوز جغرافياً وثقافياً بلاد فارس ومنها إيران الحالية إلى بلاد ما وراء النهر حتى الهند. ولم نحبذ أن نستخدم وراء

تسمية (المدرسة الفارسية - ينظر: جمعة: الكتابة العربية، ص ٧١) لعدم دقته العلمية، ولا وراء تسمية (المدرسة الإيرانية - ينظر: حبيب الله فضائلي: أطلس الخط والخطوط، ترجمة محمد التونجي، دار طلاس، دمشق ١٩٩٣، ص ٣٧٣) لمحدوديته الضيقة ولحداثه ظهور مصطلح إيران.

^(٣٤) هو أبو الدر أمين الدين ياقوت بن عبد الله الكاتب النوري المعروف بالملكي نسبة إلى الملك نور الدين أرسلان شاه الأول اتابك الموصل (٥٨٩ ٦٠٧ هـ - ١١٩٣ - ١٢١٠ م) المعاصر له، كتب على طريقة ابن البواب على نحو متفرد ومتميز: عنده انعطفت سلسلة الخط إلى الشام ومصر، جمع بين حسن الأداء وعمق الثقافة وأعمال الرأي في الخط.

^(٣٥) ينظر: حسين بن ياسين بن محمد الكاتب (من علماء القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، (الكويت ١٩٩٢).

^(٣٦) خطاط بغدادى الأصل والمولد، عاش في تبريز حيث كان والده صيرفياً فيها، وربما لذلك عده البعض تبريزياً وليس من بغداد أو شيراز، وهو في الخط: أحد تلامذة ياقوت المستعصمي الستة المشهورين، وربما تلمذ للسيد حيدر جلي نويس. (ينظر: فضائلي: المرجع السابق، ص ٣١٩).

والصيرفي من أشهر خطاطي الأدرج أو القطع بالمصطلح العثماني. وله باع طويلة في الجلي. ظهرت كتاباته على بعض العمائر في تبريز ودمشق، كتب ستة وثلاثين مصحفاً، تأثر به كثيراً خطاطو خراسان وترك أثراً كبيراً على الخطاطين العثمانيين، وبالأخص منهم الشيخ حمد الله الأماسي، ينظر:

• سعد الدين سليمان مستقيم زاده: تحفة خطاطين، مطبعة الدولة، (استانبول ١٩٢٨)، ص ٢٨٧.

• Al Alparslan: Abdullah Al-Seyrefi, Islam Ansiklopedisi, c. ١ s. ١٣٢

• وليد الأعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد ١٩٨٩)، ٥٢٤/٢.

• فضائي: المرجع السابق، ص ص ٣١٦-٣١٧.

• ناجي زين الدين: مصور الخط العربي، مكتبة النهضة (بغداد ١٩٧٦)، ص ٦٤.

(٣٧) ينظر: سعد الدين سليمان بن محمد مستقيم زاده: رسالة سلسلة الخطاطين، نسخة مصورة من مكتبة طوب قابي سراي برقم ٧٢٥ Y.Y، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.

(٣٨) عباس العزاوي: الخط ومشاهير الخطاطين في الوطن العربي، سومر، ج ١ و ٢، مج ١٩٨٢/٣٨، ص ٢٨٦.

(٣٩) ابن النديم: الفهرست، دار المعرفة للطباعة والنشر، (بيروت، د، ت)، ص ١٢.

(٤٠) مثل:

• رسالة في الخط والقلم لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ/٨٨٩م).

• الرسالة العذراء المنسوبة خطأً لإبراهيم بن المدبر (ت ٢٧٩هـ/٨٩٣م) وهي في الأصل لإبراهيم بن محمد الشيباني (ت ٢٩٨هـ/٩١٠م) ينظر: يوسف ذنون: قديم وجديد في أصل الخط

العربي، المورد مج ١٥/ع/١٩٨٦ ان ص ١٣ هامش، ٤٤.

- رسالة في الكتابة والخط، لابن ثوابة (ت ٢٧٧هـ/٨٩٠م).. وغيرها.

(٤١) ينظر نصها الكامل منشوراً في هلال ناجي: ابن مقلة خطاطاً وإنساناً واديباً، دار الشؤون الثقافية العامة، (بغداد ١٩٩١)، ص ص ١١٤-١٢٦.

(٤٢) (أبو الحسين اسحق بن ابراهيم، ت ق ٣هـ/ق ٩م) صاحب (تحفة الوامق). ينظر: ابن النديم: المصدر السابق، ص ص ١٣-١٤.

(٤٣) ينظر: رسالة في الكتابة المنسوبة، نشرها خليل محمود عساكر في مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ١/ج ١/١٩٥٥، ص ص ١٢١-١٢٧.

(٤٤) ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: حكمة الإشراف إلى كتاب الأفاق، تحقيق عبد السلام هارون: نوار المخطوطات، (٨) المجموعة الخامسة، القاهرة ١٩٥٤، ص ٨٨.

(٤٥) ينظر: الطيبي: المصدر السابق.

(٤٦) درمان: المرجع السابق، ص ٢٢.

(٤٧) ترى بعض مصادر الخط المصرية أن الخط انتقل إلى العثمانيين من مصر وذلك عن طريق سلسلة: عبد الرحمن الصائغ (رأس المدرسة المصرية) ← حمد الله الأماسي (رأس المدرسة العثمانية) ينظر: حفني ناصف: المرجع السابق، ص ١٠٤، وكذلك عفيفي: المرجع السابق، ص ٤٥٣.

(٤٨) تكاد تتحصر معلومات مصادر الخط عن المرعشي في أنه في أوائل شيوخ حمد الله الأماسي في الخط، في أول مرة أخذ الخط

على الأمشق وبخاصة اشمق عبد الله الصيرفي وبقية الأساتذة
الذين كانوا في وقته وعلى آثار الأقدمين. آخر ما شوهده له من خط
مؤرخ بسنة ٨٧٤هـ/١٤٦٩م. (بنظر: مستقيم زاده: المصدر السابق،
ص ١٩٩-٢٠٠. حبيب: المصدر السابق، ص ١١١ - زين الدين:
المصور، ص ٣٣١).

لائحة المصادر والمراجع

- ابراهيم جمعة (الدكتور): دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة، (القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٦٩) ط ١.
-: قصة الكتابة العربية، (مصر، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٤٧).
- أحمد الإسكندري و مصطفى عناني: الوسيط في الأدب العربي وتاريخه، (مصر، دار المعارف ١٩١٦).
- أحمد أحمد يوسف: الخط العربي وأساليبه في خدمة الحياة العامة، حلقة بحث الخط العربي، (مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨).
- أحمد رضا (الشيخ): معجم متن اللغة، (بيروت، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩).
- أحمد مصطفى علي القضاة: الشريعة الإسلامية والفنون، (بيروت، دار الجيل، د.ت).
- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط ١، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٩٨٣.
- اخوان الصفا: رسائل اخوان الصفا وخلان الوفا، (بيروت، دار صادر، ١٩٥٧).
- إدهام محمد حنش (الدكتور): الخط العربي وأشكاله المصطلح الفني، (الموصل، مطبعة الزهراء الحديثة، ٢٠٠٣)، ط ١.

-.....: الخط العربي في الوثائق العثمانية،
(عمان، دار المناهج، ١٩٩٨)، ط ١.

-.....: الخط العربي واشكالية النقد الفني،
(بغداد، دار الامراء للنشر والتوزيع، بغداد ١٩٩٠) ط ١.

-.....: الخط العربي في الموصل - ماضيه
وحاضره، ط ١، مركز دراسات الموصل بجامعة الموصل، الموصل،
١٩٩٦، ص ١١.

-.....: الأنامل والاثر، سيرة فنية للخطاط
هاشم محمد البغدادي، منشورات جمعية الخطاطين العراقية،
بغداد، ١٩٩٧، ص ٨.

- إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين، ط ٣، المكتبة الإسلامية،
طهران ١٩٦٧، (مصورة عن ط)، وكالة المعارف الجليّة، استانبول
١٩٥١، ص ٣١.

- الاميرأمين آل ناصر الدين: الرافد - معجم لغوي، (بيروت، مكتبة
لبنان، ١٩٧١) ط ١.

الياس البيطار (الدكتور): الأبجدية الفينيقية والخط العربي، (دمشق،
١٩٩٧).

- ابن باديس (المعز، ت ٤٥٤ هـ / ١٠٦٢ م): عمدة الكتاب وعدة ذوي
الألباب، ت: عبد الستار الحلوجي وعلي عبد المحسن زكي، مجلة
معهد المخطوطات العربية، (مجلة. القاهرة)، ١٩٧١، مج ١٧، ص ٧٥.

- باسم ذنون: من آفاق الخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة،
بغداد ١٩٩٠،

- بدري محمد فهد (الدكتور): صناعة الكتاب بين المؤلف والوراق، (عمان، دار المناهج، ٢٠٠٣).

- ابن البصيص (محمد بن موسى عن علي الشافعي، ق ٨ هـ): شرح قصيدة ابن البواب في علم صناعة الكتاب، تحقيق يوسف ذنون، المورد (مجلة تراثية فصيحة محكمة. بغداد)، ٢٠٠١م، مج ٢٩ / ع ١.

- البطلليوسي (ابن السيد، ت ٥٢١هـ / ١١٢٧م): الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق: مصطفى السقا وحامد عبد المجيد، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٠).

- البغدادي (ابو القاسم عبد الله بن عبد العزيز، ق ٣هـ / ق ٩م): كتاب الكتاب وصفة الدواة والقلم وتصريفها، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد)، ع ٢، مج ٢.

- ابوالبقاء الكفوي (ايوب بن موسى، ت ١٠٩٤هـ / ١٦٨٣م): الكليات، ت: الدكتور عدنان درويش ومحمد المصري، ط ١، (دمشق، ١٩٧٤)، ط ١.

- بياترس جرندلر: تاريخ الخطوط والكتابة العربية من الأنباط الى بدايات الإسلام، ترجمة سلطان المعاني (الدكتور) وفردوس العجلوني (الدكتورة)، (عمان، بيت الأنباط للتأليف والنشر، ٢٠٠٤).

- تركي عطية الجبوري: فن الخط العربي الاسلامي، (بيروت، دار التراث الاسلامي، ١٩٧٥).

- التهانوي (محمد علي الفاروقي، ت بعد ١١٥٨هـ / ١٧٤٥م): موسوعة اصطلاحات العلوم الإسلامية المعروف بكشاف اصطلاحات الفنون، (بيروت، شركة الخياط للكتب والنشر، د.ت).

- التوحيدي (ابوحيان، ت ٤١٤هـ / ١٠٢٣م): رسالة في علم الكتابة،

تحقيق د. إبراهيم الكيلاني، (دمشق، المعهد الفرنسي، ١٩٥١).

- الجرجاني (ابو الحسن علي بن محمد، ت ٨١٦ هـ / ١٤١٣ م):
التعريفات، ت: الدكتور احمد مطلوب، (بغداد، دار الشؤون الثقافية
العامة، ١٩٩٣).

- جلال شوقي (الدكتور): العلوم والمعارف الهندسية، ط ١، مؤسسة
الكويت للتقدم العلمي، الكويت ١٩٩٥

- جمعة محمود كريم: نقش كوفي من وادي موسى / البتراء يعود
للعصر العباسي الأول، دراسات (مجلة. الجامعة الأردنية)، مج ٢٦،
العلوم الإنسانية والاجتماعية، ملحق، كانون الأول ١٩٩٩.

- جمعة محمود كريم و سلطان عبد الله المعاني: نتائج المسح الأثري
لنقوش منطقة (سمرة ابو طريفات) في البادية الجنوبية الشرقية /
قضاء الجفر، دراسات (مجلة علمية محكمة تصدر عن عمادة البحث
العلمي / الجامعة الأردنية) مج ٢٨، العلوم الإنسانية والاجتماعية،
العدد ٢، آب ٢٠٠١.

- ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني، ت ٣٩٢ هـ / ١٠٠١ م)، سر
صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا ورفاقه، (مصر، مكتبة
ومطبعة البابي الحلبي، ١٣٧٤ هـ / ١٩٥٤ م).

- الجهشياري (محمد بن عبدوس): الوزراء والكتاب، تحقيق:
مصطفى السقا، القاهرة.

- جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام، (بغداد، المجمع العلمي
العراقي، ١٩٥٧).

- جورج مارسليه: الفن الإسلامي، ترجمة عفيف بهنسي، ط ١،
دمشق ١٩٦٨.

- حاجي خليفة (مصطفى بن عبد الله، ت ١٠٦٧ هـ / ١١٦٦ م):
كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، (بغداد، مكتبة المثنى، د. ت)
ط (مصورة بالافوسيت).

- حبيب: خط وخطاطان (بالتركية)، مطبعة أبو الضياء، القسطنطينية
١٣٠٦ هـ.

- حبيب الله فضائلي: اطلس الخط والخطوط، ترجمة: الدكتور
محمد التونجي، (دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،
دمشق ١٩٩٣) ط ١.

- حسن الباشا (الدكتور): الفنون الاسلامية والوظائف على الاثار
الاسلامية، (القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٥)، ج ١.

- حسين بن ياسين بن محمد الكاتب (من علماء القرن الثامن
الهجري/ الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط
الصلف، تحقيق: هيا محمد الدوسري، ط ١، مؤسسة الكويت للتقدم
العلمي، (الكويت ١٩٩٢).

- حفني ناصف: تاريخ الأدب أو حياة اللغة العربية، مطبعة جامعة
القاهرة، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٠٦.

- ابن الحفيد (سيف الدين بن يحيى التفتازاني، ت ٩١٦ هـ /
١٥١٠ م): الدر النضيد، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٨٠).

- ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد، ت ٨٠٨ هـ / ١٤٠٥ م): المقدمة،
تحقيق: د. علي عبد الواحد وافي، القاهرة، ١٩٦٠.

- ابن خلف الكاتب (علي، ت بعد ٤٣٧ هـ / ١٠٤٥ م): مواد البيان، ت:
الدكتور حاتم صالح الضامن، المورد (مجلة تراثية فصلية محكمة.
بغداد)، ١٩٩٠، مج ١٩، ع ١.

- الخوارزمي (محمد بن احمد الكاتب، ت ٣٨٧هـ / ٩٩٧م): مفاتيح العلوم، نشر: لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧) ط ١.

- ابن درستويه (عبد الله بن جعفر، ت ٣٤٧هـ / ٩٥٨م): كتاب الكتاب، نشر لويس شيخو اليسوعي، (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٧)، ط ١.

- ابن دريد (محمد بن الحسن، ت ٣٢١هـ / ٩٣٠م): جمهرة اللغة، (حيدر آباد الدكن، دائرة المعارف العثمانية، ١٣٤٥ هـ).

- ديمانند: الفنون الاسلامية، ترجمة احمد محمد عيسى، (القاهرة، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٨)، ط ٢.

- الرازي (احمد بن محمد بن المختار، ت ٦٦٦هـ / ١٢٦٧م): رسالة في حروف العربية، ت: رشيد عبد الرحمن العبيدي (الدكتور)، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٧٤، مج ٢٠، ج ١.

- الرازي (محمد بن ابي بكر بن عبد القادر، ت ٦٦١هـ / ١٢٦٢م): مختار الصحاح، (بيروت، دار الكتاب العربي، د. ت)، ط ١.

- الراوندي (محمد بن علي بن سليمان، ت + ٦٠٢هـ / ١٢٠٦م): راحة الصدور وآية السرور في تاريخ الدولة السلجوقية، نقله الى العربية: الدكتور ابراهيم امين الشواربي و الدكتور عبد النعيم محمد حسين والدكتور فؤاد عبد المعطي الصياد، (القاهرة، دار القلم، القاهرة ١٩٦٠).

- رمزي البعلبكي: الكتابة العربية والسامية، (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨١).

- الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني، ت ١٢٠٥هـ / ١٧٩٠م): حكمة

الاشراق الى كتاب الافاق، ت: عبد السلام هارون، ضمن: نوادر المخطوطات، المجموعة الخامسة، (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤) ط ١.

- الزركشي (محمد بن عبد الله، ت ٧٩٤ هـ / ١٣٨٣ م): اعلام الساجد باحكام المساجد، تحقيق: الشيخ ابو الوفا مصطفى المراغي، (القاهرة ١٣٨٥ هـ).

- الزفتاوي (محمد بن احمد، ت ٨٠٦ هـ / ١٤٠٣ م): منهاج الاصابة في معرفة الخطوط وآلات الكتابة، ت: هلال ناجي، المورد، ١٩٨٠، مج ١٥، ع ٤.

- زكي محمد حسن (الدكتور): الفنون الزخرفية الاسلامية، (بيروت، دارالرائد العربي، د.ت)، ط ١.

.....: فنون الاسلام، (بيروت، دار الرائد العربي، د.ت).

- الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت ١٩٧٩.

- ابن ساعد السنجاري (شمس الدين محمد بن ابراهيم، ت ٧٤٩ هـ / ١٣٤٨ م): ارشاد القاصد الى اسنى المقاصد، ت: طاهر بن صالح الجزائري، (بيروت، ١٣٢٢ هـ) ط ١.

- السباعي: رسالة اليقين، مخطوط، نسخة مصورة، موجودة في مكتبتي.

- السجستاني (ابو بكر عبد الله بن سليمان بن الاشعث، ت ٣١٦ هـ / ٩٢٨ م): كتاب المصاحف، تحقيق: الدكتور محب الدين عبد السبحان، (قطر، وزارة الاوقاف، قطر ١٩٩٥)، ط ١.

- سهيل انور: الخطاط البغدادي على بن هلال المشهور بأبن البواب، ترجمة محمد بهجة الاثري وعزيز سامي، (بغداد، المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٨).

- السخاوي (شمس الدين محمد بن عبد الرحمن، ت ٩٠٢ هـ / ١٤٩٧ م): الضوء اللامع لأهل القرن التاسع، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ٣ / ١٨.

- سعد الدين سليمان بن محمد مستقيم زاده: رسالة سلسلة الخطاطين، نسخة مصورة من مكتبة طوب قابي سراي برقم ٧٢٥ Y.Y، في مكتبة يوسف ذنون، ص ٢٩٦.

- سهيلة ياسين الجبوري: أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، (بغداد، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٧).

- سيد ابراهيم: فن الخط العربي، (القاهرة، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة ١٩٦٣)، ط ٢.

-: الخط العربي، أصله وتطوره. حلقة بحث الخط العربي، (مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٨).

- سيد حسين نصر: مبادئ فن العمارة الاسلامية والمشكلات الحضارية المعاصرة، في: مقالات في الفنون الاسلامية، (الاردن، معهد الفنون الاسلامية ومؤسسة آل البيت للفكر الاسلامي، د.ت).

- ابن السيد البطليوسي. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب، تحقيق مصطفى السقا والدكتور حامد عبدالحميد، ط ٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد

- السيوطي (جلال الدين، ت) : تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد

محي الدين عبدالحميد، ط ٣، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ١٩٦٤.

- شاكِر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨).

- شعبان بن محمد الآثاري: العناية الريانية في الطريقة الشعبانية، تحقيق هلال ناجي، المورد (مجلة. بغداد) مج ٨ / ع ٢ / صيف ١٩٧٩، ص ٢٧٦.

- ابن شيت القرشي (عبد الرحيم بن علي، ت ٦٢٥ هـ / ١٢٢٧): معالم الكتابة ومغانم الاصابة، ت: محمد حسين شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨) ط ١.

- صفوان التل (الدكتور): تطور الحروف العربية على آثار القرن الهجري الأول الإسلامية، (عمان، ١٩٨٠).

- صلاح الدين المنجد (الدكتور): دراسات في تاريخ الخط العربي.. منذ بدايته الى نهاية العصر الأموي، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٧٩).

- صلاح الدين شيرزاد (الدكتور): واقع الخط العربي في غياب النقد الفني، حروف عربية (مجلة الامارات العربية المتحدة. دبي)، العدد الثاني، كانون الثاني ٢٠٠١.

-: الاسلوبية في الخط العربي، حروف عربية، العدد السابع، نيسان ٢٠٠٢.

- الصولي (ابو بكر محمد بن يحيى، ت ٣٣٦ / ٧٤٧م): ادب الكتاب، ت: محمد بهجة الاثري، (بغداد، المكتبة العربية، د. ت) ط (مصورة، القاهرة، المطبعة السلفية، ١٣٤١هـ).

- طاش كوبري زادة (احمد بن مصطفى، ت ٩٦٨ هـ / ١٥٦٠ م): مفتاح السعادة ومصباح السيادة، ت: كامل كامل بكري وعبد الوهاب ابو النور، (القاهرة، دار الكتب الحديثة، د. ت).

- الطيبي (محمد بن حسن، ت ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م): جامع محاسن كتابة الكتاب، ت: الدكتور صلاح الدين المنجد، (بيروت، دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢).

- عاصم محمد رزق (الدكتور): معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، (القاهرة، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠)، ط ١.

- عباس العزاوي: الخط ومشاهير الخطاطين في الوطن العربي، سومر، ج ١ و ٢، مج ٣٨/١٩٨٢.

- عباس العزاوي: الخط العربي في إيران، سومر (مجلة علمية تبحث في آثار العراق وتاريخه، وزارة الإعلام، بغداد)، الجزء الأول والثاني، المجلد الخامس والعشرون، ١٩٦٩.

- عبد الرحمن الصائغ (عبد الرحمن بن يوسف، ت ٨٤٥ هـ / ١٤٤١ م): تحفة اولي الالباب في صناعة الخط والكتاب، ت: هلال ناجي، (تونس، دار ابو سلامة، ١٩٨٤) ط ٤.

- عبد الرحيم غالب: موسوعة العمارة الإسلامية، جروس بيرس، بيروت، ١٩٨٨.

- عبد السلام المسدي (الدكتور): قاموس اللسانيات، (بيروت، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤).

- عبد العزيز الدالي (الدكتور): الخطاطة، (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٠).

- عبد العزيز عبد الله محمد (الدكتور): (يوسف ذنون مدرسة الابداع في الخط العربي)، الموصل ١٩٨٦.

- عبد الله البستاني - الوافي معجم وسيط اللغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٠.

- عبدالواحد ذنون طه: مجتمع بغداد من خلال حكاية ابو القاسم البغدادي، المورد، ١٩٧٤، مج ٣، ع ٤.

- ابن عبد ربه (أحمد بن محمد، ت ٣٤٩ هـ / ٩٦٠ م): العقد الفريد، تحقيق: احمد امين واحمد الزين وابراهيم الابياري، (بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٢).

- عثمان الكعاك: الخطاطة التونسية، المكتبة العربية (مجلة، القاهرة)، ١٩٦٥، مج ١، ع ٣.

- عفيف البهنسي (الدكتور): معجم مصطلحات الفنون، (بيروت، دار الرائد العربي، ١٩٨١)، ط ٢.

- علي القاسمي (الدكتور): مقدمة في علم المصطلح، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥) ط ١.

- غانم قدوري الحمد: رسم المصحف، (بيروت، مؤسسة المطبوعات العربية، ١٩٨٢)، ط ١.

- الفارابي (ابو نصر محمد بن محمد، ت ٣٣٩ هـ / ١٠٠٤ م): احصاء العلوم، ت: الدكتور عثمان امين، (القاهرة، مكتبة الانكلو المصرية، ١٩٦٨)، ط ٣.

- ابن الفوطي: مجمع الآداب في معجم الالقاب، تحقيق مصطفى جواد، دمشق ١٩٦٧، ترجمة

- القاموس الجديد، (تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٩) ط ١.

- ابن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم، ت ٢٧٦ هـ / ٨٨٩ م): ادب الكتاب، ت: محمد محيى الدين عبد الحميد، (مصر، مطبعة السعادة، مصر ١٩٦٣)، ط ٤ .

- القرطاجني (ابو الحسن حازم، ت ٦٨٤ هـ / ١٢٨٥ م): منهاج البلغاء وسراج الادباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، (بيروت، دار الغرب الاسلامي، ١٩٨١)، ط ٢ .

- القلقشندي (احمد بن علي، ت ٧٤٩ هـ / ١٣٤٨ م): صبح الاعشى في صناعة الانشا، ت: محمد حسين شمس الدين (بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٥) ط ١ .

- ابن كثير (عماد الدين إسماعيل بن عمر الدمشقي، ت ٧٧٤ هـ / ١٣٧٢ م): فضائل القرآن، (المنار ١٣٤٨ هـ).

- مأمون لطفى الصقال: مبادئ الخط الكوفي التريبي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي. دبي)، ٢٠٠٤، ع ١٣، س ٤ .

- المؤدب الضرير البغدادي: كتاب الكتاب وصفة الدواة وتصريفها، ت: هلال ناجي، المورد، ١٩٧٣، مج ٢، ع ٢ .

- الماوردي (ابو الحسن علي بن حبيب الماوردي البصري، ت ٤٥٠ هـ / ١٠٥٨ م): ادب الدنيا والدين، ت: مصطفى السقا، (بغداد، مطبعة اوفسيت الميناء، د. ت) .

- مجهول: رسالة في الكتابة المنسوبة، ت: الدكتور خليل محمود عساكر، مجلة معهد المخطوطات العربية، ١٩٥٥، مج ٧، ج ١ .

- محمد ابراهيم مؤنس: الميزان المؤلف في وضع الكلمات والحروف، (مصر، مطبعة المدارس الميرية، ١٣٥٨).

- محمد بن سعيد شريف: اللوحات الخطية في الفن الاسلامي، (دمشق - بيروت، دار ابن كثير / دار القادري، دمشق / بيروت ١٩٨٨) ط ١.

- محمد بهجة الأثري: تحقيقات وتعليقات على كتاب الخطاط البغدادي علي بن هلال، مطبعة المجمع العلمي الملكي، بغداد ١٩٥٨، ص ٦٦-٦٧.

- محمد عبد العزيز مرزوق (الدكتور): المصحف الشريف، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥) ط ١.

- محمد عبد القادر عبد الله: من الخطوط العربية، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).. محمد الصادق عبد اللطيف: دخول المصحف الشريف لإفريقيا، بحث مقدم إلى مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية (١٩٩٣)، ص ٤.

- محمد طاهر الكردي: تاريخ الخط العربي وآدابه، ط ١، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض ١٩٨٢، ص ١٠٤.

- ابن محمد الكاتب (حسين بن ياسين، من علماء القرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي): لمحة المختطف في صناعة الخط الصلغ، ت: هيا محمد الدوسري، (الكويت، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٢)، ط ١.

- محمد المنوني: العلوم والاداب والفنون على عهد الموحدين، (الرباط، دار المغرب، ١٩٧٧).

٤٢. محمد باقر الحسيني: الخط على العملة الاتابكية، الاقلام

(مجلة فكرية، بغداد)، ١٩٦٦، ج ٨، س ٢.

- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: حكمة الإشراق إلى كتاب الأفاق، تحقيق عبد السلام هارون نواذر المخطوطات، (٨) المجموعة الخامسة، القاهرة ١٩٥٤، ص ٨٨.

- محمد مؤنس: الميزان المؤلف في وضع الكلمات والحروف، مطبعة المدارس الميرية، مصر ١٢٥٨هـ.

- محمود شكر الجبوري: المدرسة البغدادية في الخط العربي، (جزءان)، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

- محيي الدين سيرين: صنعتا الخطية، (دمشق، دار التقدم، ١٩٩٣)، ط ١.

- ابن المدبر (إبراهيم، ت ٢٧٩هـ / ٨٩٣م): الرسالة العذراء، ت: الدكتور زكي مبارك، (القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٣١).

- مصطفى اوغور درمان: فن الخط، ترجمة: صالح سعداوي صالح، (استانبول، مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، ١٩٩٠)، ط ١.

- مصطفى جواد (الدكتور): المباحث اللغوية في العراق ومشكلة العربية المعاصرة، (بغداد، مطبعة العاني، ١٩٦٥)، ط ٢.

- المعجم العربي الاساسي، (تونس، لاروس، ١٩٨٩).

- معجم علم اللغة، اللسان العربي (مجلة، مكتب تنسيق التعريب في الوطن العربي، الرباط)، ١٩٧٥،، مج ١٥، ج ٢، (عدد خاص بالمعاجم).

- معمر اولكر: فن الخط التركي، (استانبول ١٩٧٦).
- المقرئزي (تقي الدين احمد بن علي، ت ٨٢١ هـ / ١٤١٨ م): كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة المثنى، بغداد، د. ت، ٢٦٣/٢.
- ابن منظور (ابوالفضل محمد بن مكرم، ت ٧١١ هـ / ١٣١١ م): لسان العرب، (بيروت، دار صادر، ١٩٦٥).
- الموسوعة الاسلامية (بالتركية)، (استنبول ١٩٨٩).
- ميشال زكريا (الدكتور): الالسنية - علم اللغة الحديث، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣)، ط ١.
- ناجي زين الدين المصرف: بدائع الخط العربي، (بغداد، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٢)، ط ١.
-: مصور الخط العربي، (بغداد، مكتبة النهضة، ١٩٧٤)، ط ٢.
- ناصر الدين أسد (الدكتور): مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، (مصر، دار المعارف، ١٩٨٢)، ط ٦.
- ابن النديم (محمد بن اسحق، ت ٣٨٥ هـ / ٩٩٥ م): الفهرست، ت رضا - تجدد، (طهران ١٩٧١).
- نصار محمد منصور: الإجازة في فن الخط العربي، مجدلاوي للنشر، عمان، ٢٠٠٠.
- نوري حمودي القيسي: مدرسة الخط العراقية من ابن مقلة إلى هاشم البغدادي، المورد، مج ١٥، ٤٤/١٩٨٦.

- وليد الاعظمي: جمهرة الخطاطين البغداديين، (بغداد، دارالشؤون الثقافية، ١٩٨٩) ط ١، ج ١.

-.....: المدرسة البغدادية ودورها في تطوير الخط العربي، دراسات عربية وإسلامية، س ١، ع ١٤/١٩٨٢.

- يحيى عباينة (الدكتور): التطور السيميائي لصور الحروف العربية، (عمان، جامعة مؤتة / عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، ٢٠٠٠).

- يوسف احمد: الخط الكوفي، (القاهرة ١٩٣٣).

- يوسف ذنون: قديم وجديد في اصل الخط العربي وتطوره في عصوره المختلفة، المورد، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع.

-.....: كتابات المساجد عبر العصور، من اوراق ندوة الاسبوع المعماري الثامن لنقابة المهندسين الاردنيين / المسجد، (عمان، ١٩٩٥).

-.....: فلسطين موطن ولادة فن الخط العربي، المجلة العربية للثقافة (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس)، ع ١، آذار ١٩٨٢.

-.....: منظور نشأة وتطور الخط العربي، حروف عربية (مجلة فصلية تعنى بشؤون الخط العربي. دبي)، ٢٠٠١، ع ٣، س ١.

-.....: قراءة جديدة في أصل الكتابة العربية.. المسند والكتابة العربية المبكرة، آفاق عربية (مجلة فكرية محكمة. بغداد)، ع ١١، +١٢، س ٢٤ / ١٩٩٨.

-.....: الخط العربي، العربي (مجلة. الكويت)، ع /

-.....: نظرات في مصور الخط العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي - بغداد، مج / ٢٥ - ١٩٧٤، ص ٢٧٤.

-.....: خلاصة تجربة وملتقى ذكريات، حروف عربية (مجلة تعنى بشؤون الخط العربي- دبي)، العدد الثالث، السنة الأولى، نيسان ٢٠٠١، ص ٢٩.

- يوسف محمود غلام (الدكتور): الفن في الخط العربي، (الرياض، ١٩٨٢).

- Ibnulemin Mahmud Kemal: Son Hattatlar, Istanbul ١٩٥٥

D. S. Rice: The Unque Ibn Al – Bawwab Manuscript in the Chester Beatty

Dublin ١٩٥٥,p ٢٤

Eric Schroeder: What was the Badi script ? ARS ISLAMICA, .Uni. Of Michigan, New York, ١٩٦٨, Vol.٤, pp. ٢٣٢ – ٢٤٨

M. Uger derman: Turk Yazı San,atında icazetnamelar ve teklid .(yazılar (Ankara, ١٩٧٠.

Mahmud Bedreddin yazir: Kalem Guzeli, Z. Baski, Ankara ١٩٩١

.Sevket Rado: TURK HATTATLARI, Istanbul ١٩٨٤

Schimmel (Anne Marie): Calligraphy & Islamic Culture, (London ١٩٠٠)

الأشكال

شكل رقم (١): أ . أوصاف الخطوط الهندسية
lines المكونة لأشكال الحروف
الخطية العربية.

ب . محاكاة أشكال الحروف لأوضاع الإنسان في
السكون والحركة.

شكل رقم (٢): أسماء وأوصاف أشكال الحروف الخطية وصورها
المتنوعة.

شكل رقم (٣): صفحتان من مرقعة (الأقلام الستة).

شكل رقم (٤): لوحة جامعة لخمس عشرة من أنواع الخط العربي.

شكل رقم (٥): القطعة: إحدى أنواع العمل الفني في الخط العربي
(النص الخطي).

شكل رقم (٦ أ - ب): بعض من أدوات الخط وآلات الخطاطين.







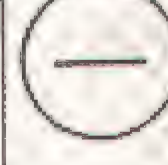
شكل رقم (٧): أنموذج للخط الكوفي، كتبه محمد عبد القادر.

شكل رقم (٨): الخط العربي (الكوفي + المغربي) حسب ابن
وحشية.

شكل رقم (٩): صورة لإحدى نسخ (المصحف الإمام).

شكل رقم (١٠): خط الطومار.

- شكل رقم (١١): صفحتان من مصحف بخط ياقوت المستعصمي.
- شكل رقم (١٢): يعد (المعقلي / الكتابة بالطوب على
العمائر) بداية المصطلح الفني في
الخط الكوفي.
- شكل رقم (١٣): الكوفي البسيط / مشق المصاحف الأولى.
- شكل رقم (١٤): الكوفي المزخرف (المفرغ من المهاد الزخرفي +
المهاد الزخرفي).
- شكل رقم (١٥): الضفر في الخط الكوفي / المضاف.
- شكل رقم (١٦): الكوفي المربع.
- شكل رقم (١٧): (البديع) إسم أطلقه البعض على الكوفي المشرقي.
- شكل رقم (١٨): الكوفي القيرواني.
- شكل رقم (١٩): صفحتان من مصحف (الحاضنة).
- شكل رقم (٢٠): خط النسخ.
- شكل رقم (٢١): دائرة الألف أساس التناسب في فن الخط العربي.
- شكل رقم (٢٢): خط عبدالله الصيرفي أحد تلامذة ياقوت
المستعصمي.
- شكل رقم (٢٣): التوقيع (الإمضاء الفني) علامة الأهلية (الإجازة)
عند الخطاطين.
- شكل رقم (٢٤): يعد خط التعليل العلامة

مستقيم	مستقيم	مستقيم	مستقيم	مستقيم	مستقيم	مستقيم
						
مستقيم	مستقيم	مستقيم	مستقيم	مستقيم	مستقيم	مستقيم

الشكل رقم (١ - أ)



الشكل رقم (١ - ب)



الشكل رقم (٣)



الشكل رقم (٤)



الشكل رقم (٦ - أ)



الشكل رقم (٦ - ب)

«وَلَا تَجْعَلُوا لِكُلِّ فِتْنَةٍ كِتَابًا»

۞
 اَللّٰهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ
 عَلٰى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ
 وَعَلٰى اٰلِهِٖ وَسَلِّمْ
 ۞

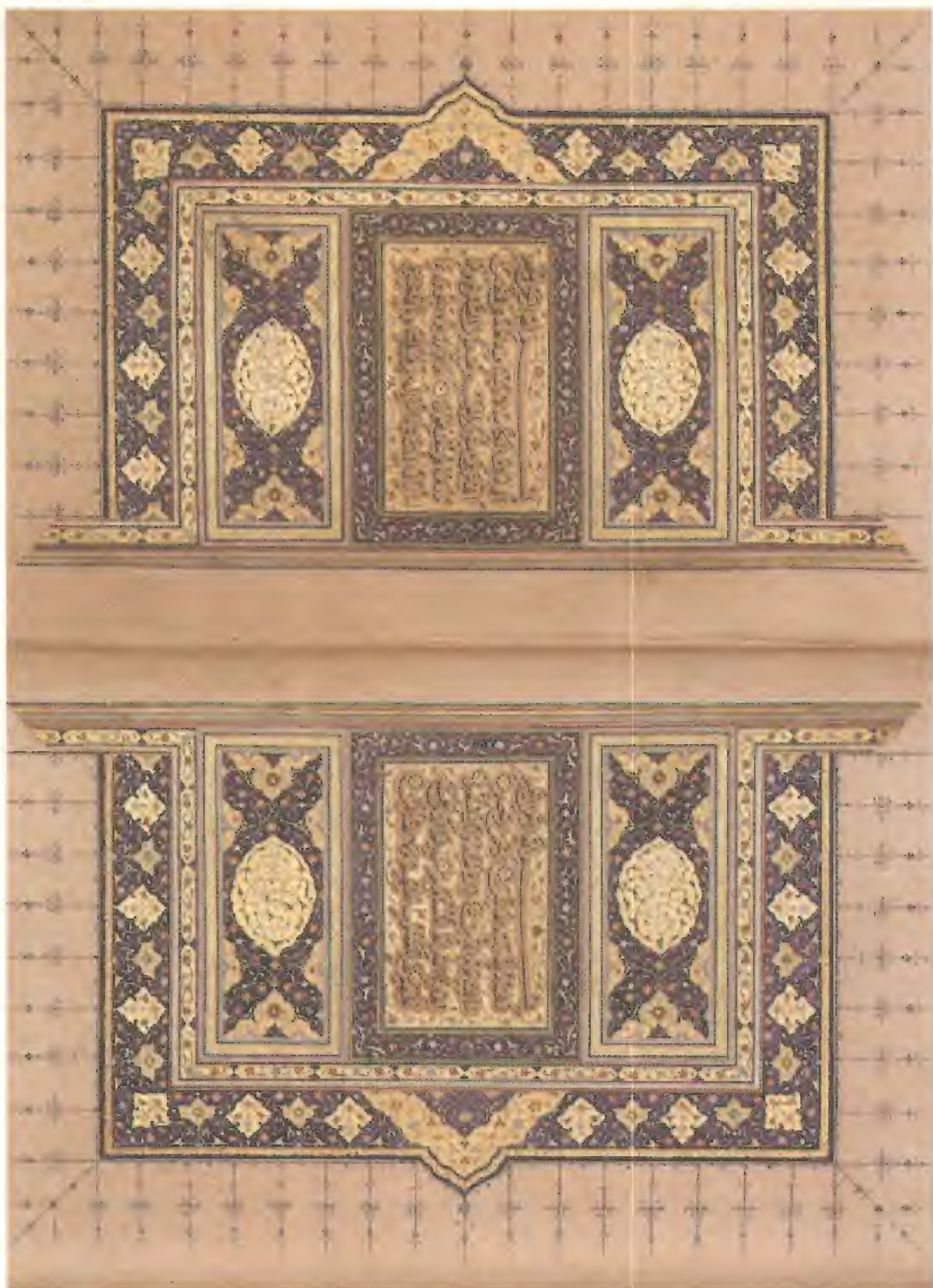
الشكل رقم (٧)



الشكل رقم (٩)



الشكل رقم (١٠)



الشكل رقم (١١)



الشكل رقم (١٢)



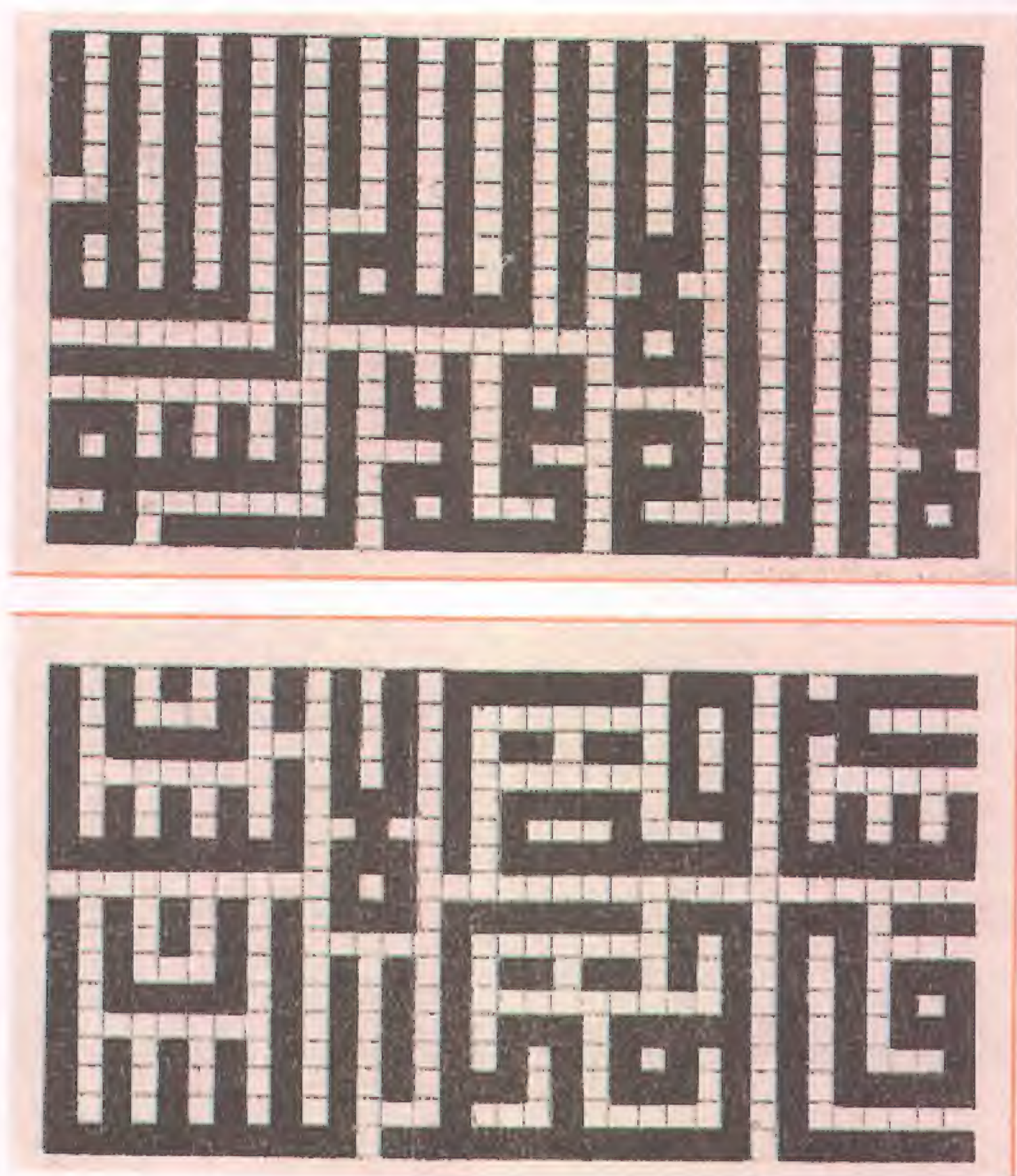
الشكل رقم (١٣)



الشكل رقم (١٤)



الشكل رقم (١٥)

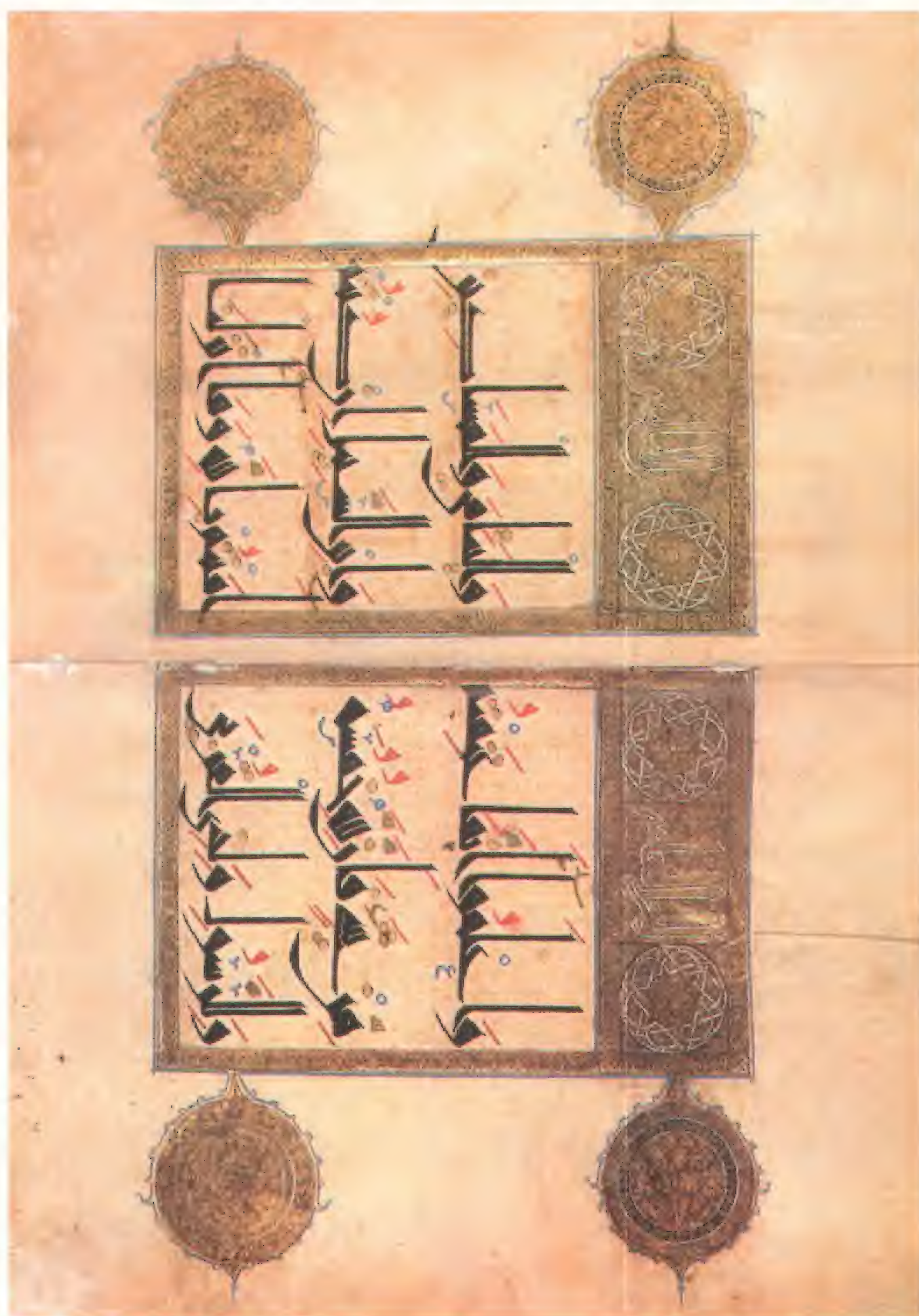


الشكل رقم (١٦ - أ)



الشكل رقم (١٦ - ب)

وَمَا يُفِيضُهَا الصَّلَاةُ فَإِجْعَلْ أُخْرَةً هِيَ النَّاسِ قَدْ هَدَى الْبَحْرُ
وَأَوْفَقَهُمْ هِيَ الثَّقَوَاتِ لِقَلَمِهِ قَلَمُكَ وَهِيَ وَتَمَّا أَنْ تَعْلُو
مَا تَنْفَعِي هَذَا عِلْزٌ هَذَا خَيْرٌ عَلَى اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ فِي الْأَرْضِ
وَلَا فِي السَّمَاءِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي دَقَّ بِلِي عَلَى الْكِبَرِ أَسْعِلْ
هَذَا سَهْوٌ أَوْ تَقِي لَسَمِيعِ اللَّهِ كَمَا وَتِ اجْعَلِي مُغِيْبَةَ الصَّلَاةِ
وَمِنْ خَيْرٍ وَتَمَّا دَقَّ بِلِي عَلَى وَتَمَّا خَيْرٌ لِي وَلَوْلَا الَّذِي
وَلِلْمُؤْمِنِينَ يُدْعَوْنَ تَعْدُو الْجَنَابُ هَذَا تَسْتَبْرَأُ اللَّهُ غَافِلًا
كَفَا يَعْلُ الْخَالِصُ رَأَى خَيْرًا وَهُوَ لَيْسَ بِمُتَشَكِّكٍ فِيهِ
الْأَبْصَارُ مَعَكُمْ عَزِيزٌ مُغِيْبٌ وَهَذَا لَيْسَ بِمُتَشَكِّكٍ فِيهِ
كَوْفُهُمْ هَذَا خَيْرٌ فَهُوَ هَذَا أُنْفِذْ النَّاسَ يُدْعَوْنَ قِيَامُهُمْ
الْعَذَابُ فَيَقُولُ الَّذِي يَرْكَبُهُ أَوْ تَمَّا الْخَوْفُ إِلَى أَجْلِ قُوْبِهِ
فَيُبْجِدُ كَقَتِكَ دَقَّ نَمِيعِ الْوَلَسْ أَدْلُو تَكُونُ أَوْ تَسْتَبْرَأُ
مِنْ قَبْلِ الْكُفْرِ وَهَذَا لَيْسَ بِمُتَشَكِّكٍ فِيهِ قَلَمُكَ الْخَيْرُ
كَلَمُكَ الْخَفِيفُ قَبِيْرٌ لِكُفْرِكَ كَيْفَ خَفَلْنَا بِهَذَا وَتَمَّا
لِكُفْرِ الْأَمْثَالِ هَذَا قَدْ مَكَرَهُ أَمَكُوهُ هَذَا كَيْفَ
اللَّهُ مَكَرَهُ هَذَا كَانَ مَكَرُهُ لِي وَهَذَا لَيْسَ بِمُتَشَكِّكٍ فِيهِ
فَلَا تَسْتَبْرَأُ اللَّهُ هَذَا كَيْفَ وَهَذَا لَيْسَ بِمُتَشَكِّكٍ فِيهِ وَتَمَّا



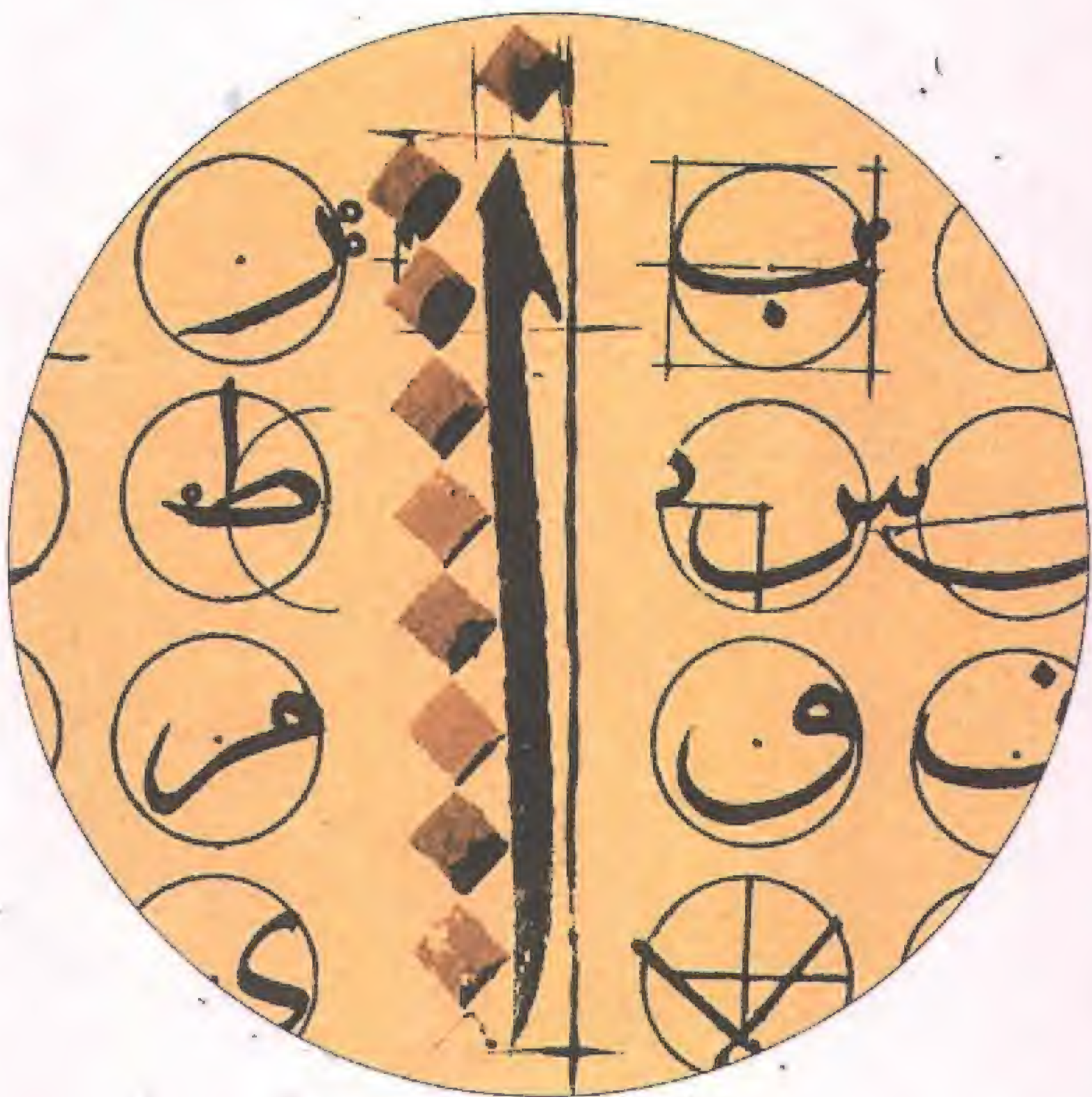
الشكل رقم (١٨)



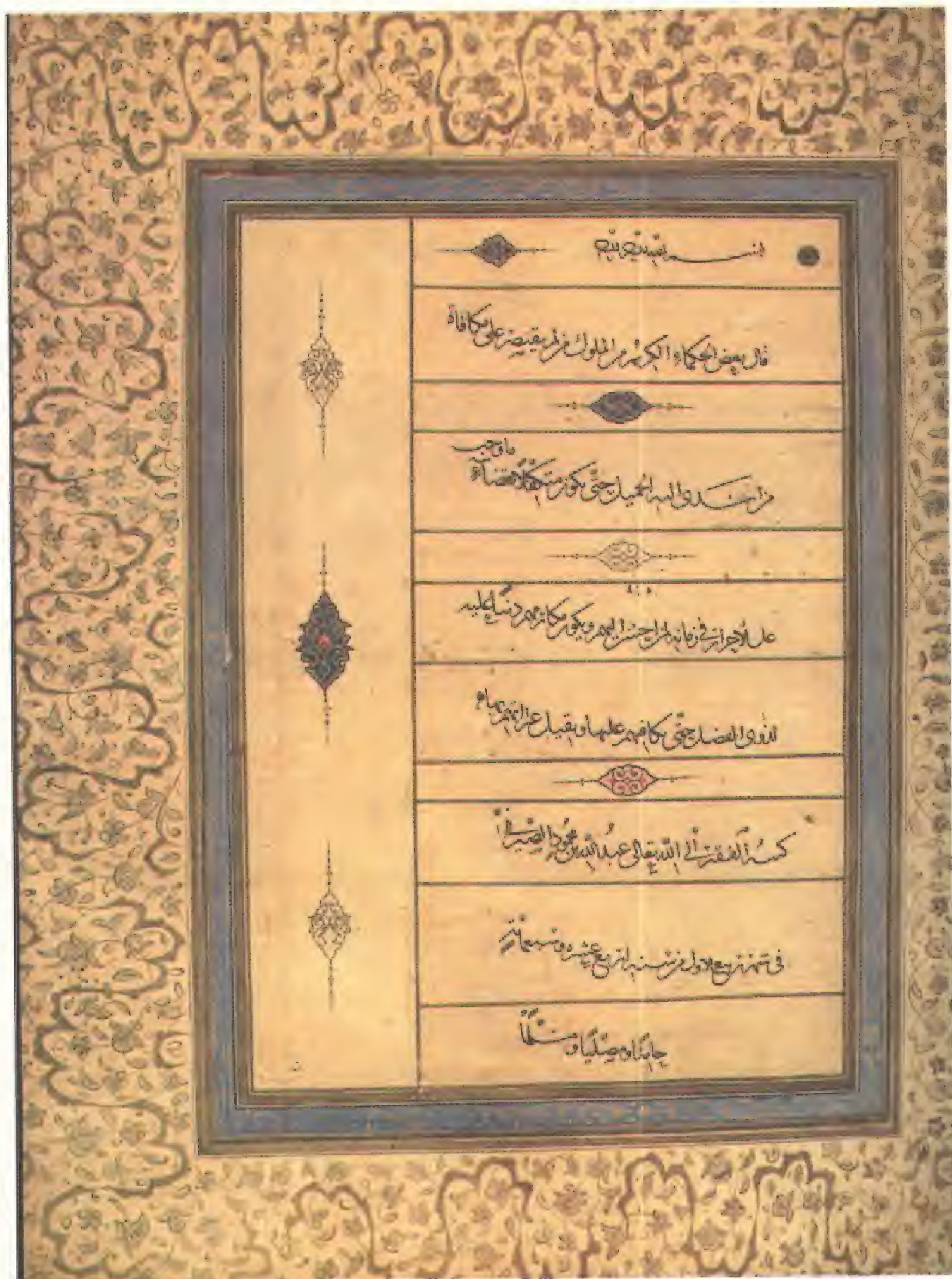
الشكل رقم (١٩)

قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ
 كَلِمَتَانِ جَمِيعَتَانِ
 إِلَى الرَّحْمَنِ جَمِيعَتَانِ عَلَى اللِّسَانِ
 تَعْبَتَانِ نَزَلَا فِي الْمِيزَانِ
 سُبْحَانَ اللَّهِ وَبِحَمْدِهِ
 سُبْحَانَ اللَّهِ الْعَظِيمِ
 صَدَقَ رَسُولُ اللَّهِ
 كَتَبَهُ الْفَقِيرُ مُحَمَّدُ بْنُ الْمَعْرُوفِ الْبُسْرِيُّ عَنِ ابْنِ أَبِي
 كَثِيرٍ

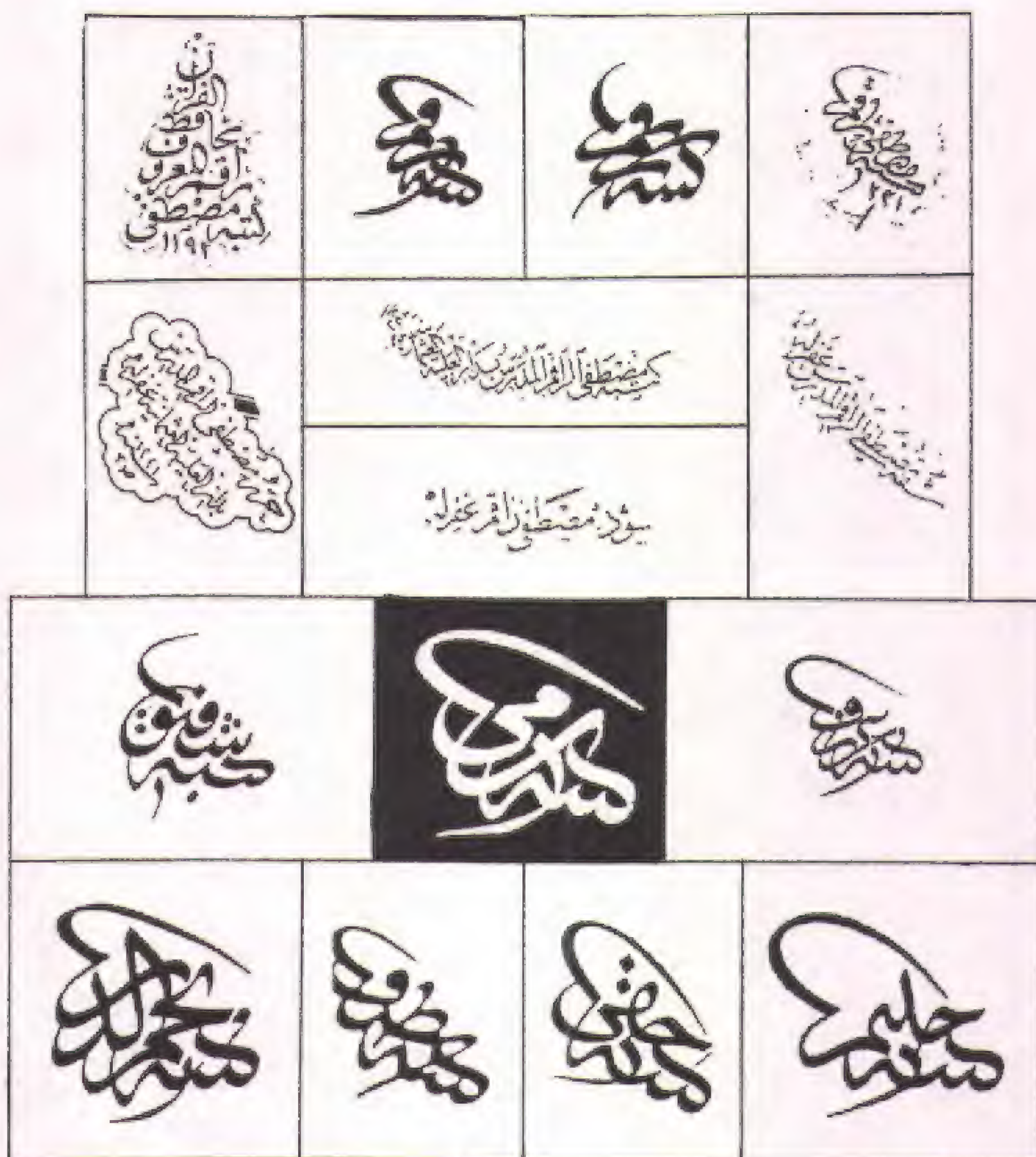
الشكل رقم (٢٠)



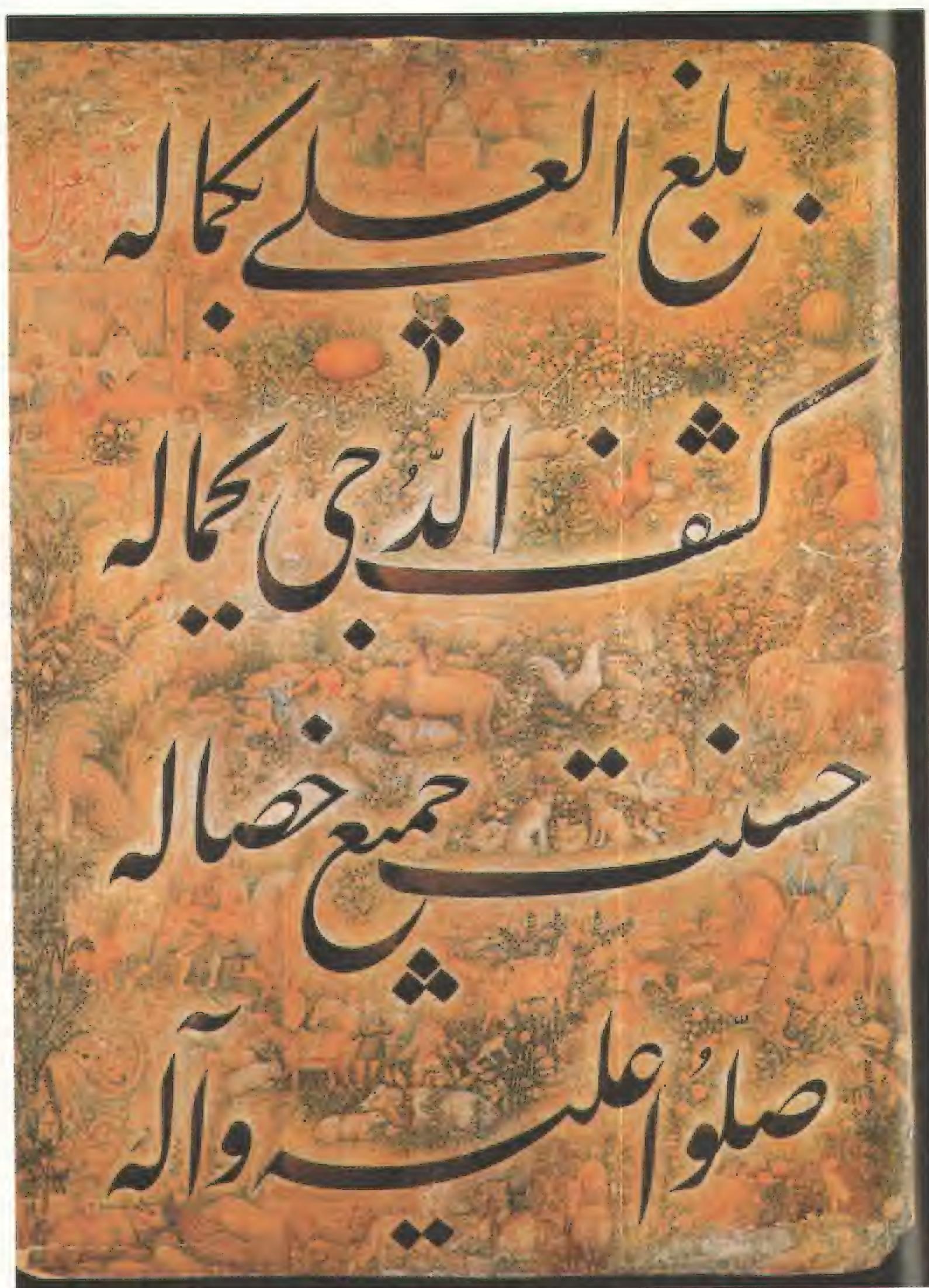
الشكل رقم (٢١)



الشكل رقم (٢٢)



الشكل رقم (٢٣)



الشكل رقم (٢٤)



الشكل رقم (٢٥)



الشكل رقم (٢٦)

وَأَوْرَثَهَا بَنِي إِسْرَءِيلَ ۖ وَاتَّبَعُوهُمْ
 مُشْرِفِينَ ۚ فَلَمَّا قَرَأَ الْجُمُعُ قَالَ
 أَصْحَابُ مُوسَىٰ إِنَّا لَمَذْكُورُونَ
 قَالَ كَلَّا إِنَّ مَعِيَ رَبِّي سَيَفْقِدُونَ
 فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِبْ
 بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَجَ فَكَانَ
 طَرَفًا لِّمُؤْتَفِئَةٍ ۚ

الشكل رقم (٢٧)



الشكل رقم (٢٨)